

University of Warwick institutional repository: <http://go.warwick.ac.uk/wrap>

**A Thesis Submitted for the Degree of PhD at the University of Warwick**

<http://go.warwick.ac.uk/wrap/60476>

This thesis is made available online and is protected by original copyright.

Please scroll down to view the document itself.

Please refer to the repository record for this item for information to help you to cite it. Our policy information is available from the repository home page.

THE THEATRE IN PARIS DURING THE GERMAN  
OCCUPATION, 1940-1944  
with special reference to the Comédie-Française.

Thesis submitted for the degree of Ph.D. in the  
University of Warwick,

by P. S. Marsh.

July 1973.



## ABSTRACT

The thesis is divided into two main parts. The first part deals with the theatre in general, the second with the Comédie-Française in particular.

The first chapters explain the reasons for the immense popularity of the theatre in Paris during the years of occupation, how the theatre was organised and how racial policies and material difficulties affected productions. Relations between the theatre and the press are examined in some detail as are those plays which either supported the ideals of the "Révolution Nationale" or attacked them; reference is also made to the important part that the theatre played in prisoner-of-war camps, the effect that censorship had on certain plays, and how popular Joan of Arc was with both the Germans and the French as a theatrical heroine.

The second part opens with a brief history of the Comédie-Française during other wars, an explanation of the rôle that the public expected of their national theatre up to the time of invasion, details of changes in the theatre's repertoire as a result of the declaration of war and an examination of the attitudes of two administrators, Copeau and Vaudoyer, to the invaders. The following chapters deal with the more important productions which were put on at the theatre during the occupation, and in particular with plays by Montherlant, Cocteau and Claudel.

The conclusions drawn are that although the theatre was important to Parisians during the years 1940 - 1944, there is no real case to be made for a theatre of resistance or collaboration, and that the Comédie-Française was not significantly affected by the German invasion.

## CONTENTS

Chapter 1	:	Introductory	p. 1
Chapter 2	:	The Theatre and the Press	p. 36
Chapter 3	:	The Theatre and the Resistance	p. 75
Chapter 4	:	The Theatre and Censorship	p. 112
Chapter 5	:	The Rôle of the Comédie-Française during the War	p. 142
Chapter 6	:	Bourdet and Copeau at the Comédie- Française	p. 180
Chapter 7	:	Vaudoyer and Montherlant	p. 211
Chapter 8	:	Cocteau and Claudel	p. 241
Chapter 9	:	Conclusions	p. 277
		Appendix 1	p. 298
		Bibliography	p. 339

I would like to express my thanks to those people who have helped me in the writing of this thesis. In particular my thanks go to Dr. Michael Edwards of the University of Warwick for his invaluable advice and encouragement, to Professor R. N. Coe, also of the University of Warwick, for his help in the initial stages of this work, to Professor Frank Scarfe of the British Institute in Paris, and to Madame S. Chevalley, whose expert knowledge of the archives of the Comédie-Française brought to light a large amount of fascinating material.

I would also like to thank the French Government, the Leverhulme Trust and the University of Warwick for their generous financial help.

P.S.M.

July 1973.

Chapter 1 : Introductory

Popularity of the theatre during the occupation -  
organisation of the theatre - racial policies -  
material difficulties - youth theatres encouraged  
by the Germans - the theatre as a means of inter-  
national cultural exchange.

To what extent did the war affect the theatre during the German occupation of Paris in the Second World War, not only materially, but - more importantly - to what extent did it affect the plays which were written and produced during this period? It is a difficult question to answer, not only because it is a big question, but also because many of the archives of the period have been lost or destroyed.

Theatres then as theatres now are notoriously remiss about the keeping of records, and one has to rely largely on contemporary reports which were published in newspapers and other journals of the period - a period which was not notable for the objectivity of its journalists. Luckily for the researcher, the Comédie-Française, despite the difficulties experienced during the occupation, managed to keep a reasonably complete record of its activities during the years 1940-1944, and by examining these records one examines the activities of a theatre which, if not typical of the hypothetical 'average Parisian theatre of the Second World War', at least gives one some documented information and some indication of the problems that faced the theatre-world in general during that period.

During the occupation, the theatres enjoyed 'une espèce d'âge d'or' (1) - attendance had never been so great; shortly after the war ended Armand Salacrou wrote: 'C'est un fait que pendant l'occupation nazie, les théâtres furent pleins'.(2) Léo Norat in La Gerbe attempted to explain to the public that the reasons for this phenomenon were entirely a result of the generosity of the Germans:

'Un des plus grands bienfaits du national-socialisme allemand, vis-à-vis du peuple, est de mettre à sa portée les manifestations artistiques les plus hautes, celles qui, dans les pays soi-disant démocratiques, demeurent le privilège d'une soi-disante élite.'(3)

But there are sounder reasons than this. At all times people need amusement, distraction, stimulation; many traditional leisure-time activities were necessarily curtailed by the war and the occupation: dinner parties, excursions in the car, week-ends at the sea were things of the past. Henri Amouroux in La Vie des Français sous l'occupation comments on the plight of the French:

'Pour oublier le trop triste aujourd'hui, pour oublier, pendant quelques heures, l'occupation, le marché noir, les incertitudes de la guerre, les Français qui n'ont plus d'essence pour leurs voitures et réservent les pneus de vélos aux raids de ravitaillement, les Français disposent du théâtre, des cinémas, des champs de course, des bibliothèques, des stades.'(4)

But not all the amusements that Amouroux lists here were readily available; although race-courses still functioned it was on a somewhat uncertain and ad hoc basis; books were in short supply - the lack of paper made it more and more difficult for the publishers to satisfy the public's demands; the following circular was published by Fayard at the beginning of 1942:

'D'accord avec nos confrères, nous avons décidé d'appliquer un plan de rationnement qui nous assurera une assez longue survie... Nous avons donc fixé pour nos clients un plan de rationnement, en prenant pour base le chiffre des commandes expédiées par nous pendant les trois derniers mois de 1941 et en appliquant un coefficient à chacune de nos collections, selon l'état actuel de nos stocks... Nous pourrions livrer, par mois, par rapport au mois moyen de ce dernier trimestre 1941:

58% du "Livre de Demain"  
50% des "Grandes Etudes Historiques"  
25% du "Livre Populaire".'(5)

This was followed by another circular in September of the same year:

'La pénurie presque totale du papier ... oblige à diminuer d'un tiers le contingent (alloué aux libraires) par notre dernière circulaire pour les collections...'(6)

Although the cinema produced some masterpieces during the war (for example, Les Enfants du Paradis, L'Eternel Retour), foreign films and many French films were banned - a film based on L'Arlésienne was refused a visa on the grounds that no Frenchman, in the Germans' view, was capable of dying for love; a large number of the films shown were of German inspiration or origin and were unacceptable to most Frenchmen. Simone de Beauvoir remarked bitterly:

'Ce dont j'ai bien envie, c'est de cinéma, mais on ne joue que des films impossibles.'(7)

and later:

'Je ne mettais plus les pieds au cinéma; on ne projetait que des films allemands et des films français de dernier ordre. Les Allemands avaient interdit d'applaudir pendant les actualités; ils jugeaient ces manifestations insultantes. Un grand nombre de salles, entre autres le Rex, avaient été transformées en Soldaten-Kino.'(8)

The theatre had a strong appeal for many reasons; the most important was, perhaps, that on entering the theatre, one was among Frenchmen taking part in an essentially French experience which the horrors of the war could not, spiritually at least, affect.(9) The theatre was a means of escape from harsh reality, an escape into antiquity, heroic legend, an unreal world where France and Frenchmen could be great once again. In an article published in 1943, Giorgio de Chirico described the theatre as 'un monde où il y a tout, sauf la réalité'(10); the theatre, he wrote, showed a man things which 'le passionnent, qui l'absorbent



complètement, lui permettant de s'évader de sa propre vie, tout au moins pendant quelques instants'. 'Le théâtre d'évasion, admirable chose!' exclaimed Armory(11) for it allowed people to escape from 'le tragique quotidien'. André Castelot expressed surprise that more people did not take advantage of the Comédiens de Bois' performance at the Comédie des Champs Elysées, as it provided just this means of escape that the other critics spoke of:

'N'est-il pas décourageant de penser qu'il n'y a plus qu'une quarantaine de Parisiens qui éprouvent le besoin de se plonger dans l'irréel et qui sentent la joie de vivre, durant un couple d'heures, en plein de poésie et de fantaisie?'(12)

One of the first aims of the Germans after the beginning of the occupation was to restore as far as possible an air of normality to the capital(13); high on the list of priorities was the reopening of the theatres and the re-establishment of programmes in as many places of public entertainment as possible. The first of these to open (both legend and historical fact recount) was the "Folies-Bergère" at the beginning of July(14); the change of clientèle was obvious insofar as it was also known as 'Kabarett' - an article which appeared in La Gerbe during August 1940 described the Folies-Bergère's Tous aux Folies as 'un spectacle indiscutablement honnête'(15), but nothing more... That the Germans preferred unintellectual entertainment is made clear by the fact that it was mostly the music-halls which reopened quickly - on July 4th the 'A.B.C.' opened, as did the 'Pigalle' the following day.

If the theatre was to suffer from a lack of material needs, this was not necessarily to be the case with the music-halls,

cabarets and night-clubs; a show entitled 'Amours de Paris' at the Casino de Paris was described as:

'Une chose touffue, une revue enchantée, peuplée comme un palais de fées, ensoleillée comme midi sur la Côte d'Azur, riche en miracles comme un conte des Mille et une Nuits.'(16)

A certain Michèle Lapierre wrote a number of articles in La Gerbe which must have been more than a little intolerable to the vast majority of the paper's half-starved readers; she described in the issue of July 18th 1940 her evening out in Montmartre - dinner with champagne at 'La Roseraie', followed by an expedition to the night club 'Paradise' where she found 'beaucoup d'uniformes, maintien très digne, tenue impeccable. Une femme blonde à chaque table.'(17) Such were the benefits of the invasion. Some months later the same writer spent an evening at the 'Lido', and among many numbers she picked out one: "Caricature des sports par Jacques Tati ... un long garçon sympathique ... un peu mou, qui bat avec conviction l'adversaire imaginaire sur tous les terrains ... très amusant"(18). No doubt Tati was getting in some practice for Les Vacances de Monsieur Hulot.

If the night clubs and cabarets were able to provide a world of luxury and comfort, the customers were not entirely lulled into a sense of false security - and the 'Schérezade' night club benefited from just this sort of vigilance by putting an advertisement in La Gerbe(19) promising an 'Abri confortable sous la salle'.

On July 6th 1940 yet another music-hall, the 'Alcazar', reopened, and so did the first theatre - ironically enough it was the 'George VI' which was hastily renamed the 'Edouard VII'

despite violent protests from the Fascist press: a critic of L'Appel wrote: 'Mais ce titre 'Edouard VII', n'est-il pas aujourd'hui un anachronisme?'(20).

On July 15th and 16th there were performances of the 'Ballets Russes' at the Salle Pleyel (a title not yet, but soon to be censored), and on July 20th even the Luna-Park was functioning again.

The first of the state theatres to resume activities was the Opéra-Comique which put on Carmen on August 2nd, while the Opéra put on the Damnation de Faust on the 24th. The Comédie-Française opened with Un Caprice and Le Misanthrope on the 8th, and the Odéon reopened a week later on the 15th.

By the middle of September theatrical activity was returning to normal - Jean Marais was rehearsing Les Parents Terribles at the Théâtre de la Michodière(21) and Jouvet was preparing a production of L'Ecole des Femmes at the Athénée(22). Gaston Baty returned to Paris on September 12th while, the next day, Serge Lifar put on an evening of ballets at the Opéra which included L'Après-Midi d'un Faune. Later in the month Edith Piaf returned to the capital after a tour in the provinces, and at the end of September, at the 'Renaissance' cabaret, Georgius was already singing songs which had such risqué titles as Méfie-toi de la patrouille and Elle a un stock(23). By the beginning of December the 'Cirque du Médrano' was functioning again and André Castelot, drama critic of La Gerbe had warm praise for the evening's entertainment(24).

By the end of 1940 thirty-four theatres, fourteen music-halls, two circuses (Cirque d'Hiver and Cirque Médrano), six

cabarets and about thirty cinemas were open.

If the theatres were eager to reopen, audiences were equally eager to return despite the difficulties of transport and the risk of spending the night in a police station for being out on the streets after curfew; indeed, Parisian theatre-goers were subjected to:

'...épreuves qui tiennent de Colin Maillard, de l'alpinisme et du steeple chase. Il faut s'avancer à l'aveuglette sur des pistes glaciales, faire des kilomètres à pied dans la neige et la nuit, s'entasser dans les métros aux heures de retour, risquer de coucher au poste pour le plaisir de s'asseoir dans des salles souvent froides et dans l'attente d'un spectacle d'un intérêt incertain.'(26)

On the other hand, Maurice Yvain in Aujourd'hui(27) wrote of "Le Grand Gala de musique et de danses" given by the Opéra Russe of Paris that it was comforting to notice that 'le spectacle puisse, malgré les vicissitudes de la vie actuelle, attirer les foules des grands soirs'.

Another problem was that the métro stopped running at eleven o'clock, which obliged theatres to finish their performances in time for the audiences to get home; many theatres opened at eight-thirty to close at ten forty-five, which gave theatre-goers only just enough time, considering how unreliable the métro could be.

But it was not just the problem of getting home in the dark and on time that confronted the would-be theatre-goer; the biggest hazard of all was that of air-raids. When the war started, Parisians soon became accustomed to the sound of the sirens; by the time the armistice had been signed audiences had become completely used to the procedure required: when the alert sounded the safety curtain was lowered and the usherettes showed

the audience to the shelters used by the theatre which were often quite comfortably furnished. The Officiel du Spectacle published in its columns the following helpful announcement:

'Nous portons à votre connaissance que notre organisation est à même de vous fournir dans les délais les plus rapides, tous les Disques Annonce, dont les Directeurs de Théâtre peuvent avoir besoin. (...) Nous attirons plus particulièrement votre attention sur les disques d'annonces obligatoires ('En Cas d'Alerte', 'L'Alerte est Donnée' etc.).'(28)

Roger Régent, critic of Aujourd'hui was at the theatre one evening when the sirens started:

'Avec un calme magnifique, les comédiens continuèrent à échanger leurs répliques, mais celles-ci déchaînèrent bientôt un ouragan de rires et d'applaudissements, car, par une étonnante coïncidence, Luguët et Renoir se disaient justement, tandis que les sirènes hurlaient:

-Mais vous ne pouvez pas rester là!

-Pourquoi?

-Parce qu'ils vont venir...

Ce fut un moment inoubliable!'(29)

Immediately after the occupation of Paris, the organisation of the theatres was the responsibility of the "Propagandastaffel" which appointed Roger Capgras as link-man between the theatres and the occupying authorities. Capgras, who had few qualifications for such a post, was soon dismissed and replaced by Robert Trébor, President of the "Association des Directeurs". Trébor was responsible for the organisation of the theatres until January 1941, when he was replaced by the triumvirate of Charles Dullin, Gaston Baty and Pierre Renoir.

On the Germans' side Lieutenant Raedemacker was at first the man delegated by the Propagandastaffel to be responsible for the theatre; he was shortly succeeded by Lieutenant Baumann and Lieutenant Lucht who remained in this post for the rest of the occupation. Although in theory Vichy had jurisdiction over the

state theatres, in reality it was always the Germans who had the final word in any controversy - as, for instance, when Copeau was replaced as "Administrateur-Général" of the Comédie-Française despite the opposition of Pétain's government. Private theatres came directly under German jurisdiction and usually cooperated fully with the occupying authorities in order to open, or to remain open.

The organisation of the theatre in the first period of the occupation was not particularly satisfactory, and was often criticised in the press. Jean Sarment(30) and Steve Passeur(31) were amongst these critics; as well as a general lack of overall organisation in the theatre world, there were certain areas of positive mismanagement and corruption. Passeur advocated a reorganisation of the theatre by means of the 'Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques'. Charles Dullin who was critical of the organisation of the theatre in general, in particular attacked 'billets à tarif réduit' - a trick used by directors in financial difficulties to fill their theatres; tickets were sent to private individuals offering the possibility of buying a ticket at a reduced price - the practice spread and theatres, complained Dullin:

'...se dévalorisaient chaque jour davantage. Les salles, une à une, se transformaient en banque ou en cinéma. Une fois de plus, la spéculation financière, parfaitement en règle avec les lois, sous l'oeil indifférent des pouvoirs publics, étranglait le travail.'(32)

In place of the 'billet à prix réduit' Dullin suggested the creation of an 'abonnement corporatif' for companies and other organisations employing large numbers of working people who could not otherwise afford to go to the theatre(33).

Alphonse Siché,, drama critic of La Gerbe, attacked directors who were only interested in making money out of their theatres; he advocated the introduction of the 'licence directoriale' which would protect actors against authors, directors, and, most important of all, against amateurs.(34)

A press conference was given early in 1941 by Lieutenant Baumann of the 'Propagandastaffel' and André Barsacq - who at that time was director of the 'Théâtre des Quatre Saisons' at the Atelier, and was shortly to succeed Dullin who was to move to the Théâtre Sarah Bernhardt (soon to be renamed Théâtre de la Cité for racial reasons). At the press conference Baumann's remarks made it quite clear that the Germans were going to take over, as far as possible, not only the French material wealth but their spiritual wealth as well; he spoke of the theatre as a 'moyen supérieur de compréhension entre les peuples'.(35) He also mentioned the 'nombreuses éliminations de personnages tarés du théâtre qui ont eu lieu sous l'impulsion des autorités occupantes' - Sarah Bernhardt was not the only member of the chosen race to be forced off the stage. He finished his speech by emphasising 'l'intérêt et la sympathie avec lesquels les autorités allemandes suivent l'activité théâtrale à Paris'. Following Baumann, Barsacq laid the blame for the poor state of the theatre at the door of the government which had never ceased to regard the theatre 'comme une industrie de luxe, la moins nécessaire des industries de luxe, et de lui dénier toute importance sociale'. Barsacq finished by hoping:

'que les répercussions de la révolution nationale parviennent jusqu'au théâtre, et notamment que des mesures rigoureuses soient prises pour créer une fédération corporative du spectacle qui règle, par exemple, les con-

ditions dans lesquelles peut avoir lieu la nomination d'un directeur de théâtre...'

How disorganised the situation of the theatrical world was is a matter of opinion, and, during the war, probably a matter of political opinion; the pro-German Fascist press, and particularly papers such as La Gerbe, took a delight in castigating the mores of the decadent French of the inter-war years, and also of ridiculing any attempts Vichy might have made to put things on a better footing. No doubt there was bad management, inefficient control, corruption, but the 'Comité d'Organisation des Entreprises de Spectacle' which was set up on July 7th 1941 - a brain-child of the champions of the 'Révolution Nationale' - although helping to rectify certain abuses, no doubt made the running of a theatre infinitely more difficult and complicated because of the mass of laws, controls and restrictions that it imposed on the theatrical world.

Along with the C.O.E.S. (under the direction of René Rocher, who was also director of the Odéon during the war) were the 'Comités d'Organisation des Auteurs, Compositeurs et Editeurs de Musique' (under Henri Rabaud), the 'Comité d'Organisation professionnelle de la Musique', under Alfred Cortot, the 'Comité d'Organisation Professionnelle des Industries et Commerces de la Musique' under René Dommange and a 'Comité d'Organisation de l'Industrie Cinématographique' under the joint direction of Marcel Achard, André Debré and Roger Richebé.(36)

Rocher, comparing this new system of organisation with the state of affairs which existed before the war, explained(37) that not merely was membership of a union or professional body voluntary then, but these unions and professional bodies had no



authority over their members: 'La situation créée par ce manque de construction était voisine du désordre, voire de l'anarchie'. All this was to change - the new slogan of a renaissance theatre was to be:

'Responsabilité, Autorité, Discipline, s'avèrent indispensables au maintien de la conservation de l'économie.

Le recensement de la profession, s'établissant sur des bases stables et dans des cadres solides en est le préliminaire obligatoire. La profession organisée sera la pierre de base de l'ordre nouveau.'(38)

This so called independent organisation had absolute control over all theatrical activity in Paris and the provinces from the middle of 1941 until the end of the occupation. Commenting on the activities of the C.O.E.S., La Scène Française (a clandestine journal devoted to the theatre, only one number of which appeared) attacked Rocher in the following terms:

'Investi d'une souveraine autorité, René Rocher juge, tranche, taille, rogne, interdit, ordonne. Nulle intention n'est valable si elle n'émane de M. Rocher, nulle initiative permise si elle échappe à son contrôle.

Un théâtre ne peut ouvrir ses portes sans le consentement de M. Rocher; une troupe ne peut se grouper sans l'assentiment de M. Rocher; un artiste ne peut exercer sa profession sans l'agrément de M. Rocher, M. Rocher, M. Rocher, M. Rocher.

L'on aurait tort toutefois, de croire que M. Rocher agisse à sa fantaisie: la raison de ses actes est la raison allemande, que sa raison n'ignore pas.'(39)

As the article stated, Rocher's independence was relative insofar as the Germans could ultimately change any decision it took, and they could impose any policy of their choosing on the theatre through this committee. But it must be added that Rocher must have consciously chosen to espouse the cause of Vichy and the 'new order' to have accepted a post which was as compromising as this, for it was through the C.O.E.S. that the Germans were able to put a great deal of pressure on the way

in which the theatre was organised and the way in which policies were made.

The most infamous policy that the Germans imposed on the French theatre by the means of the C.O.E.S. was that concerned with their anti-Jewish policy. On June 6th 1942 the following law 'réglementant, en ce qui concerne les Juifs, les professions d'artiste dramatique, cinématographique et lyrique'(40) came into force:

'Article Premier - Les Juifs ne peuvent tenir un emploi artistique dans les représentations théâtrales, dans des films cinématographiques ou dans des spectacles quelconques, ou donner des concerts vocaux ou instrumentaux ou y participer que s'ils satisfont à l'une des conditions prévues à l'article 3 de la loi du 2 juin 1941 ou s'ils y ont été autorisés en raison de leurs mérites artistiques ou professionnels par un arrêté motivé du secrétaire d'Etat intéressé, pris sur la proposition du Commissaire général aux questions juives et, en outre, dans le cas où le ministre secrétaire d'Etat à l'Education nationale n'est pas compétent pour donner lui-même l'autorisation d'exercer la profession, sur l'avis dudit secrétaire d'Etat.

Article 2 - Les Juifs atteints par l'interdiction résultant de l'article précédent devront, dans le délai de deux mois à partir de la publication du présent décret cesser d'exercer la profession qui leur est interdite.'(41)

The laws enforced by the C.O.E.S. did not affect just the Jews - negroes and other coloured people were also subject to a number of restrictions, codified by the Officiel du Spectacle:

'Engagement des Nègres

Des différences d'interprétation ayant pu avoir lieu, en ce qui concerne l'engagement des nègres dans les Etablissements de Spectacle, nous tenons à préciser l'état de la question à ce jour.

Les gens de couleur, des colonies françaises, porteurs de passeport français, sont considérés par les Autorités allemandes comme citoyens français.

Rien ne s'oppose donc à leur production sur scène.

L'engagement des nègres (sujets français) pour la scène est donc autorisé à la seule condition que la représentation garde un caractère civilisé.

Il est préférable de ne pas abuser de cette autorisation; le personnel nègre doit être réduit au strict minimum, particulièrement dans les Entreprises que fréquentent, presque exclusivement, les représentants de l'Armée allemande.'(42)

Managers of any establishment of public entertainment had to fulfill a large number of requirements, among which were the following:

- 1) Etre de nationalité française.
- 2) Etre majeur.
- 3) Ne pas être frappé des interdictions édictées par la loi du 2 juin 1941.
- 4) Ne pas avoir été condamné à une peine afflictive et infamante, à une peine prononcée pour vol, escroquerie, abus de confiance, émission de chèques sans provision, extorsion de fonds pour l'un des délits prévus par les articles 334 et 335 du code pénal....
- 5) Ne pas être failli réhabilité.
- 6) Etre muni d'un certificat de bonne vie et moeurs.
- 7) Etre titulaire d'une licence d'exploitation dont les conditions de délivrance et de retrait seront déterminées par un règlement d'administration publique,' etc., etc.(43)

Not only were Jewish actors and playwrights officially banned from theatres and other places of entertainment, but they were also subjected to an extremely unpleasant form of harrassment in the press; Michèle Lapierre writing in La Gerbe, for example, decided that the job of a music-hall artist was not an easy one: 'Que peut-on, aujourd'hui, ridiculiser, que peut-on stigmatiser?' she asked.(44) It was difficult, she decided, to make jokes about the Germans, but luckily 'on reprend la "blague" de notre bienfaiteur à tous, j'ai nommé l'inénarrable Léon, le Blum des familles, l'illustre représentant d'une race entre toutes sacrées: griffes pointues et long nez.' Quite apart from this, concluded the same writer, there was another sign of 'une époque meilleure' which was that there was no 'critique sur le chef de l'Etat'.

At the lecture given by Lieutenant Baumann and André Barsacq in 1941 Baumann explained to the audience that it was the Germans' duty to rid French institutions - including the French

theatre and its repertoire of all Jewish influence; he revealed some surprising statistics for the enlightenment of the audience:

'Dans le répertoire juif nous avons trouvé un nombre impressionnant de scénarios équivoques:

310 assassinats  
104 attaques à main armée  
74 chantages  
405 adultères  
642 cas de vols

Voilà ce qui explique notre attitude exclusive à l'égard des Juifs du théâtre; d'où exclusion totale pour obtenir l'extension de la sincérité et de la vérité artistiques.' (45)

The campaign against Jewish control of theatres made an early start; an article which appeared in La France au Travail (46) little more than a month after the occupation of Paris reported an interview with Henri Varna, director of the Casino de Paris, the Théâtre Mogador and the Alcazar; of his imminent return to Paris, 'l'animateur de tant de spectacles parisiens' had this to say:

'Sans tenir à rentrer dans un pays occupé, je suis cependant contraint d'y songer, et de songer à rouvrir le Casino et Mogador, pour deux raisons. La première: il est à Paris un millier d'artistes, d'employés, de machinistes, qui, pour manger ont besoin de travailler; ils comptent sur moi. Puis-je les abandonner?...

Les autorités d'occupation, qui désirent voir les salles de spectacle rouvrir, pourraient, si je ne prends pas une décision rapide, confier mes spectacles à la gestion d'étrangers.

Je dois donc rentrer très prochainement à Paris, et la plupart des directeurs, à mon avis, feront comme moi.'

The paper commented, however, that the only real reason why Henri Varna wanted to return to Paris was because 'il a peur pour son portefeuille'; the article continued that as far as the Jews of the Parisian theatre were concerned 'c'est nous, Français, qui les considérons comme des 'étrangers'. Et nous saurons bien les empêcher de revenir.'

The deplorable paper Au Pylori - a journal which existed for the hysterically anti-semitic - printed an exposé of the 'enjuivement' of the French theatre, only the title of which need be quoted to show the tenor of the article - 'Nos révélations - comme la France, l'Allemagne était conquise par les Juifs.... La pourriture intellectuelle juive.'(47)

Lucien Rebatet - who also wrote theatrical criticism under the name of François Vinneuil - wrote a book for the series entitled Les Juifs de France; his contribution was Les Tribus du Cinéma et du Théâtre(48) in which he explained, once again, that the unhealthy state of the theatre was due entirely to the Jews.(49)

Throughout the occupation a system of censorship carefully vetted all plays that were to appear in Parisian theatres; texts were first read by the Vichy censor and then sent on to the German censor at the Propagandastaffel. Texts had to be sent to the censor well in advance so that the authorities would have ample time to give their decision about the suitability of any particular work. The works of authors who were suspect for racial or other reasons were automatically banned - they included plays by Tristan Bernard, Edmond Sée, Georges de Porto-Riche, Romain Coëlus, Jean-Jacques Bernard and Henry Bernstein; Lucien Rebatet described some of these authors in the following terms:

'...Tristan Bernard qui, plus malin et prudent, s'est tenu dans un genre d'ironie à fleur de peau, mais personnage ultra-judaïque durant toute sa carrière et dont les emprunts à autrui sont innombrables, Edmond Sée, le néant coiffé du feutre socialiste...'(50)

Elsewhere Rebatet recounts with pleasure the fact that the Jew Bernstein was obliged to withdraw his play Après Moi from

the Comédie-Française as there had been anti-Jewish demonstrations both inside and outside the theatre when the play had been put on in 1911:(51)

'Dans un seul journal, Je Suis Partout, un homme, Alain Laubreaux, ose rompre le concert d'admiration qui accompagne les pas de ce souverain, lui décocher des vérités rudes et vengeresses.'

Not merely were original works by Jewish authors banned, but so also were translations done by Jews - the plays of Pirandello translated by Benjamin Crémieux did not appear, nor did Hamlet in the translation by Eugène Morand and Marcel Schwob. Athalie and Esther were both banned because of their subject, as was Judith by Jean Giraudoux.

A number of plays were rejected for various reasons: Le Soir d'Austerlitz by Sacha Guitry had to be renamed Vive l'Empereur! before it could be put on; the following article commenting on its new title appeared in Comoedia:

'Vive l'Empereur! la pièce de M. Sacha Guitry, devait être portée à l'écran par les soins d'une excellente firme française. La censure de Paris accorda son visa. Celle de Vichy le refusa, et donna comme raison que la pièce était immorale. Membre de l'Académie Goncourt, officier de la Légion d'Honneur, Sacha Guitry se formalisa. Et puis, pourquoi deux poids et deux mesures? Ce qui n'est pas immoral à la scène ne devrait pas l'être à l'écran, d'autant mieux que la pièce devait être filmée intégralement, sans aucun changement.'(52)

A revival of Crime et Châtiment and Anna Karénine by Marcelle Maurette were banned because of their Russian associations(53); other plays which were refused visas by the Vichy censor included Mixture (which had had a hundred and thirty performances 'chez les Pitoëff' before the occupation) and La Maison des Remparts by H.-R. Lenormand; no less a person than René Rocher had wanted to put on La Maison des Remparts at the Odéon.(54)

Also banned were Amants by Maurice Donnay, Boudu sauvé des eaux by René Fauchois and Le Tombeau sous l'Arc de Triomphe by Paul Raynal.(55) Many of the plays were banned by Vichy because they put forward ideas that Vichy did not think worthy of the Révolution Nationale; Boudu sauvé des eaux and Amants, for example, are concerned with adultery.

The Germans exploited the climate of dissatisfaction created by the Vichy censor to sow discord between Paris and Vichy; articles appeared in La Gerbe strongly attacking the bans imposed by the French government, a large number of these articles being written by H.-R. Lenormand whose attitude, however, showed a certain ambivalence. At the beginning of 1941 Lenormand was worried because he felt that the French theatre was not producing the sort of plays that would present a good image to the rest of the world - he wanted the theatre to be taken out of the control of the bourgeois capitalists, and real reforms to take place; he explained that 'l'extirpation des vices esthétiques de la bourgeoisie ne s'accomplira que par la force.'(56) Later in the same year when some of the measures he had called for were applied to his own works, his tune changed somewhat; in an article published in November 1941 in Comoedia under the title of La Terreur Puritaine he violently attacked the measures taken by Vichy:(57)

'Au sang généraux qui coule encore, malgré la défaite, dans les veines de l'écrivain français, on s'efforce de substituer un fâde et rosâtre liquide. Un grand éditeur se voit obligé de retirer 700 000 volumes de la circulation. Le substantif 'fesse' n'est plus imprimable. Un ouvrage d'ethnographie africaine est mis au pilori parce qu'il contient la photographie d'un indigène 'in naturalis'. On dresse déjà la liste des auteurs dramatiques censurés. Y figurent, dans un voisinage incohérent, Maurice Donnay, Paul Raynal, René Fauchois, Jean Cocteau

et le signataire de ces lignes.

...pour comble d'humiliation, aucune de ces mesures n'est imputable aux Allemands. Elles émanent toutes de certains puritains de Vichy.'(58)

In another article published soon afterwards in La Gerbe(59), Lenormand did not confine himself to the measures passed concerning the theatre - he also criticised those relating to the cinema; he quoted the example of a law which had been recently passed which banned 'tous les films pouvant exercer une influence pernicieuse ou démoralisante sur la jeunesse, ou qui pourraient jeter une fausse lumière sur la France.' With such a law, argues Lenormand, most classics could be banned - Tartuffe, Don Juan, Lorenzaccio and the plays of most contemporary writers. 'Il est douloureux de voir confondre ainsi' he continued, 'les règles morales indispensables au relèvement social du pays et celles dont peut s'accommoder la création artistique.'

La Gerbe began a public debate on censorship by publishing a number of articles by writers such as Anouilh who wrote: 'Mon Dieu, je me réjouis de l'activité de cette censure. Elle va provoquer la naissance de Lettres Persanes dont nous n'aurons pas à rougir.'(60) Neither Baty, Guitry, or Jean-Louis Vaudoyer were in favour of censorship, but René Rocher was entirely in favour of such a move, providing that those responsible for this censorship were men of quality and disinterested:

'En ce qui concerne les soi-disant interdictions de la censure existante, je précise qu'il ne s'agit pas de condamnation, mais plutôt de conseils visant à démontrer que telle pièce ou telle autre n'est pas opportune. Elle pourrait être mal interprétée. L'esprit de l'auteur serait déformé par l'opinion. Et qui sait si elle ne provoquerait pas des frictions ou des scandales que l'on doit éviter?'(61)

Quite apart from the bans for which the censors of Paris and Vichy were responsible, the Germans published a number of



editions of the Liste Otto which listed all works that were prohibited by the occupying authorities; the introduction to the edition of September 1940 explains the aims of the Germans:

'Désireux de contribuer à la création d'une atmosphère plus saine et dans le souci d'établir les conditions nécessaires à une appréciation plus juste et objective des problèmes européens, les éditeurs ont décidé de retirer des librairies et de la vente, les oeuvres qui figurent sur la liste suivante et sur des listes analogues qui pourraient être publiées plus tard. Il s'agit de livres qui, par leur esprit mensonger et tendancieux ont systématiquement empoisonné l'opinion publique française; sont visées en particulier les publications de réfugiés politiques ou d'écrivains juifs, qui, trahissant l'hospitalité que la France leur avait accordée, ont sans scrupules poussé à une guerre, dont ils espéraient tirer profit pour leurs buts égoïstes.' (62)

Among the works to be found in this copy of the Liste Otto was a book called Mein Kampf by a certain Adolf Hitler.

The C.O.E.S. was also responsible for the distribution of the various material necessities for the putting on of plays. The lack of basic requirements such as wood, iron, paint and cloth was a chronic difficulty throughout the war. In August 1941, Comoedia stated that:

'Il est certain que la question des décors va être cruciale pour la saison qui vient. Tous les matériaux indispensables à leur fabrication sont vigoureusement contingentés et même, si des dérogations sont appelées à intervenir, il en résultera des difficultés de nature à entraver fortement l'activité des théâtres.' (63)

It was impossible to increase the price of seats without the consent of the Germans; the price of a metre of 'décor construit' before the war had been only 28 francs, but by the month of August 1941 it was already 73 francs, and the price was steadily increasing. Each new play that was put on was 'montée grâce à un concours de miracles' (64), and the décors, costumes, wood and glue which were begged, borrowed or stolen 'repré-

sentent autant de victoires, de ruses, de sacrifices douloureux.'(65)

For the 'chansonniers' the lack of these material necessities was amply made up for by the amount of repartee that could be extracted from a difficult situation; at the 'Deux-Anes' René Paul sang about 'alimentation'; one sketch entitled 'Rupture' was particularly successful with audiences: a husband wants to leave his wife; 'Pars!' she says, 'mais je ne te donnerai pas ta carte d'alimentation'. Faced with this dreadful situation, the poor man can only choose to stay.(66)

Some people were of the opinion that this penury was no bad thing; writing about the extravagance of the pre-war theatre, Xavier de Courville(67) decried the 'étrange fièvre d'opulence' which then reigned in the world of the theatre:

'Il n'était plus permis de monter un Musset ou un Giraudoux sans gonfler en leur honneur un budget digne du cinéma. Par une émulation singulière, un Jovet ne pouvait dépenser trois cents billets à son nouveau spectacle sans que Baty se crût obligé d'en aligner cinq cents.'

In the new France, de Courville decided, restrictions were a good thing, poverty was salutary, and 'trop de richesse' could only be harmful. The C.O.E.S. was responsible for the distribution of raw materials to theatres/and was also responsible for the requisition of other raw materials required for the German war effort; the Officiel du Spectacle for May 1943 printed the following letter from the 'Commissaire à la Mobilisation des Métaux non ferreux':(69)

'...la mobilisation des métaux s'effectue dans tous les établissements de spectacle, c'est-à-dire, non seulement dans les Théâtres, mais aussi dans les Salles de Cinémas, Cirques, Music-Halls, etc.

Il est bien entendu que cette mobilisation ne frappe en aucun cas les matériels indispensables à la sécurité des spectateurs ainsi que du personnel et des bâtiments...'

Paper was strictly rationed; theatres putting on a play which was to last at least a month had the right to 280 posters measuring 80<sup>cm</sup> by 120<sup>cm</sup> and 100 posters measuring 40<sup>cm</sup> by 60<sup>cm</sup>; (71) any abuse of the C.O.E.S.'s regulations was immediately punished; in September 1942, Comoedia gave publicity to the following case in its pages:

'L'imprimerie "Mme. J. Delalain et Cie." a livré le 4 septembre 1941 au Théâtre de l'Oeuvre 500 programmes 20 pages de format 13 par 18 en plus de la couverture; que les couvertures étaient en stock au 16 juin 1941 mais que ce stock n'a pas été déclaré: ...paiera au profit du Trésor une amende de 1000 francs.' (72)

Regulations were passed rationing the amount of electricity to be used, the ways shoes should be made, the size of theatre tickets, the design of programmes, the distribution of torch batteries, the price of seats, taxes payable and to whom, and so on. It is surprising that any plays were put on at all.

As the war progressed the difficulties of running a theatre became greater and greater; as the Germans suffered an ever increasing number of reverses, the regulations affecting theatres - among other things - became more and more numerous. On June 10th 1944 Comoedia (73) reported that although the State Theatres would still be allowed to put on one performance a day at 8 p.m., other theatres and music-halls were only allowed to open on Saturdays and Sundays; cinemas could open once a day for one performance. After the allied landings things became even worse, and Paris was often left without electricity for several hours at a time; all cinemas were closed but there were some theatres which still managed to function by using daylight if they had a roof which could be opened:

'Aujourd'hui on démolit les toitures, on crève les plafonds, on perce les dômes pour que les spectateurs puissent bruir en applaudissant une pièce de Strindberg et contempler au-dessus de leur tête un coin d'azur pendant le sombre Huis-Clos.' (74)

Open-air theatres were very popular - students put on Greek and Roman tragedies on the steps of the Sorbonne, plays and operettas were put on in the Tuileries; the 'Cirque Houke' thrived in the Grand Palais as did the 'Nouveau Cirque' at the Porte Maillot and the 'Cirque Amar' in the Jardin d'Acclimatation. There were puppet shows in every public garden.

In the Annuaire Général du Spectacle (75) for 1944, René Rocher proudly announced the achievements of the C.O.E.S. in the two years of its existence: 'Deux ans de travail patient, silencieux, souvent ardu et ingrat, au milieu des difficultés sans nombre.' He listed the reforms in the following order - firstly the introduction of the C.O.E.S's general jurisdiction over all places of public entertainment as far as theatres, cinemas, cabarets and so on were concerned; the owners of public places of entertainment were no longer allowed to change from one type of entertainment to another as the whim took them, but now had to seek, and obtain, official authorisation. Secondly, strict measures were taken to control touring theatres: 'Jusqu'à ce jour, n'importe qui pouvait aller n'importe où jouer n'importe quoi, n'importe comment.' All this had been changed, and touring theatres now had to be in possession of 'une carte de circulation obligatoire' and a dozen other documents. A third important reform was the creation of the 'Carte d'identité professionnelle' which was given to all actors, administrators and technical and manual workers of the profession; this card was to be 'une défense efficace au professionnel du

spectacle.'

Other innovations and reforms that Rocher listed were the introduction of a 'licence directoriale' which was to allow 'l'épuration de la profession du côté professionnel', the guarantee of a basic minimum wage, and the examination of the prices of tickets.

Not everyone, however, was as pleased with the achievements of the C.O.E.S. as was Rocher. Apart from criticism in the clandestine press, an article appeared in the anti-Vichy La Gerbe attacking an institution which had been created by Vichy, which stated that despite the apparent prosperity of the theatre, taxes were slowly strangling it.(76)

If the new order of the 'Révolution Nationale' brought its evils into the world of the theatre, it also brought with it new ideas for positive advances - and one of these lay in the domain of 'jeunesse et théâtre'.

It was natural enough that the 'Révolution Nationale' should encourage the new generation which was to replace those who had been corrupted by the decadent Third Republic. Not merely could the theatre be a useful escape valve for a population starved of dreams and hope, but it could even more usefully be used as a means of propaganda. Theatres were encouraged to open their own schools - such was the case with the Théâtre des Mathurins and the Théâtre de la Cité where, with the help of Jean-Louis Barrault, pupils were taught the importance of rhythm and physical fitness; there were classes taken by Fernand Ledoux, Pierre Renoir, Charles Dullin and Madeleine Renaud.(77)

One of the most important experiments of the occupation was the Théâtre d'Essai which was set up at the Comédie des Champs-Élysées on the initiative of Gaston Baty. The theatre had at first been taken over by the Germans, who then handed it over to the "Société des Auteurs", the "Association des Directeurs" and the "Union des Artistes"(78) - who represented the "Société du Théâtre d'Essai" - in return for twenty-five percent of any profit. The Théâtre d'Essai put a theatre with its personnel at the disposal of young playwrights and directors whose only responsibility was to pay the actors, buy décors and costumes and arrange for publicity. The biggest success of the Théâtre d'Essai was Jeanne avec Nous by Claude Vermorel which was later transferred to the Théâtre Pigalle.

'Le Rideau de Paris' was another 'troupe de jeunes' under the direction of Marcel Herrand and Jean Marchat; from 1941 they gave a large and varied number of performances at the Théâtre des Mathurins which included The School for Scandal by Sheridan, La Fille du Jardinier by Charles Exbrayat, Deidre des Douleurs by Synge and Le Voyage de Thésée by Georges Neveux.(79)

There was also the 'Compagnie des Quatre Saisons' under the direction of André Barsacq at the Atelier; Barsacq's protégé was Jean Anouilh, and Barsacq was responsible for productions of Eurydice and Antigone as well as Sylvie et le Fantôme by Adam and L'Honorable M. Pepys by Couturier.

'Le Rideau gris de Marseille' under the direction of Louis Ducreux installed itself at the Athénée, and put on Am, Stram, Gram by André Roussin.

Jean-Jacques Aubier and Raymond Raynal were in charge of the 'Compagnie du Jeune Colombier' which had been founded in

1935 and from 1942 had put on a number of successful productions at the Théâtre de l'Humour including La Mandragore by Machiavelli and Shaw's Pygmalion.

The 'Compagnie des Quatre Chemins' had the distinction of bringing Jean Giono's Le Bout de la Route to the stage of the Théâtre des Noctambules in 1941. The young actors were bathed in the reflected glory of one of the Révolution's newly discovered favourite sons whose play championed the ideals of the 'Révolution Nationale', and in particular of 'le retour à la terre'. Writing of the play, André Castelot remarked:

'Le rôle du théâtre est de guider les esprits vers des distractions saines et fertiles. Il faut rappeler aux hommes que les climats de la joie sont simples et qu'il est inutile d'aller les chercher dans le vulgaire et le bas.' (80)

'Le Rideau des Jeunes' put on Claudel's L'Annonce faite à Marie at the Théâtre de l'Oeuvre in October 1941; the production was important insofar as it formed part of a general wave of interest in Claudel's 'oeuvre' which was to reach its apogee with Barrault's production of Le Soulier de Satin at the Comédie-Française in 1943. The same company later put on a production of Péguy's Jeanne d'Arc and also The Tempest, which unfortunately - according to the critic of *La Gerbe* (81) - was 'complètement massacré'.

A number of these companies of young actors went on tours to the provinces despite the fearsome array of regulations - the 'Jeune Colombier' went on tour in Normandy by train; the 'Compagnie du Regain' went on a tour which stretched from Normandy to Bayonne, with the not inconsiderable privilege of being able to travel by coach; and a third group, the 'Compagnie ambulante des Quatre Saisons' directed by Jean Dasté and

André Barsacq put on plays (including Arlequin poli par l'Amour and Les Fâcheux) at various 'camps de jeunesse'.

Whatever one may think of the main purposes of youth movements in Hitler's 'Europe', the help that was given to young and inexperienced groups of actors paid dividends. It brought instruction of the highest quality to would-be actors, and it can be said that it allowed writers such as Vermorel and Roussin to emerge into the public eye whereas they might otherwise not have had the chance of putting on their plays in such advantageous conditions.

In January 1941, La Gerbe reported that the theatre in the provinces was in a very bad state and that the government had never worked out a 'politique de théâtre' and the 'Beaux-Arts' had let the various municipalities choose the directors of their theatres; this choice often depended on local politics rather than on artistic merit. Until the creation of the C.O.E.S., which put some order into the situation, the municipalities helped theatres out with grants, particularly when a 'classic' was put on, rather than a 'pièce de boulevard', when receipts would be smaller. A large number of provincial theatres - bereft of the visits of touring theatres because of the difficulties of transport - either became cinemas or closed down.

War creates barriers, and if there are barriers then cultural exchanges are difficult, if not impossible. Nevertheless, the Germans and the French collaborators encouraged all attempts to make France play an important rôle in the spiritual union of the 'New Europe'. The Annuaire Général du Spectacle for 1942/3 (82) spoke of the importance of a 'dialogue culturel' which



could be encouraged by 'nombreuses manifestations artistiques', which 'représentent l'expression d'une attitude conciliante'. The press used any production of a foreign play (provided that its country of origin was part of the 'New Europe') to try to prove that this spiritual union was, in fact, working; however, these productions were not particularly numerous: one of the few modern Spanish plays to be put on was La Sirène Enlisée by Alexandre Casona at the Théâtre Monceau in December 1942.(83) Two plays by Lope de Vega were to be seen in Paris during the war - the Comédie des Champs-Élysées put on Etoile de Séville and the Théâtre de la Cité put on an adaptation of Meilleur Alcade.(84) The Italian theatre was represented by a production of Pirandello's Vêtir ceux qui sont nus which Barsacq put on at the Atelier, and a production of Machiavelli's Mandragore(85) at the Théâtre de l'Humour.

Philippe Frey expounded(86) on the magnificent theatrical relationship that existed between France and Belgium; he emphasised the importance of the works of Maeterlinck, Crommelynck and Michel de Ghelderode in the French repertoire both before and since 1940. In the same article M. Antoine Németh, director of the Hungarian National Theatre described himself as a disciple of Baty, Dullin, Jouvet and Rocher, and put on plays by Géraudy, Sarment and Giraudoux. Shaw, as a critic, and Wilde, as a victim of the British, had many of their plays put on.

It was not unnatural that a fairly large number of German plays were foisted on a reluctant public. The Comédie-Française was obliged to receive the Schillertheater of Berlin which put on L'Alcade de Zalamea by Calderon and Kabale und Liebe by

Schiller. In 1942 the Comédie-Française had to put on Goethe's Iphigénie en Tauride, and in 1943 Hauptmann's Iphigénie à Delphes was produced. A number of German plays were put on at the Odéon, including Le Voiturier Henschel, Marie-Madeleine, and Gygès et son Anneau. On the whole, productions of German plays were not particularly popular with the public and were soon taken off.

If these cultural exchanges helped to create a better understanding between the peoples of the German-occupied countries, in the eyes of the French collaborators, then a large amount of the hostility between the French and the English, in the opinion of H.-R. Lenormand, had to be put down to the poor theatrical relations that existed between the two countries; in an article published in Paris-Midi(87) Lenormand recounted to readers how before the war the English had effectively stopped the production of any French plays: 'Contre le répertoire français, l'Angleterre avait braqué une redoutable machine de guerre: la censure'. The man who was responsible for this censorship, Lord Cromer, was described as a 'puritain lettré qui se donnait le luxe un peu sadique d'aimer les ouvrages qu'il étranglait'. Lenormand concluded his article by pointing out that the English attitude towards the French theatre is symptomatic of the relations that had always existed between the two countries:

'Si les politiciens s'occupaient un peu plus de la psychologie des peuples qu'ils dressent les uns contre les autres, ou qu'ils associent en d'artificielles symbioses, ils auraient su depuis longtemps que l'union de la France et de l'Angleterre était un mariage forcé, destiné à finir par un tragique divorce.'

Footnotes to Chapter 1

- 1) LAUBREAUX, Alain, Je Suis Partout, 14.1.1944.
- 2) SALACROU, Armand, "Un Auteur français et son public", La Revue Internationale de Théâtre, Vol. 1, 1947, pp. 48-50.
- 3) La Gerbe, 27.2.1941.
- 4) AMOUROUX, Henri, La Vie des Français sous l'occupation, p.40.
- 5) Ibid., p. 476.
- 6) Ibid.
- 7) BEAUVOIR, Simone de., La Force de l'Age, p. 470.
- 8) Ibid., p. 479.
- 9) Interview with Pierre Dux, Administrateur-Général of the Comédie-Française, March, 1970.
- 10) Article in Panorama, 9.12.1943.
- 11) Les Nouveaux Temps, 3.2.1941.
- 12) La Gerbe, 18.6.1942.
- 13) Restoring an air of normality to occupied Paris was part of official German policy.
- 14) PROD'HOMME, J.G., "Les théâtres parisiens sous l'occupation" in La Revue de l'Histoire du Théâtre, Vol. 1., no.1, 1948, pp. 52-53.
- 15) André Castelot in La Gerbe, 8.8.1940.
- 16) Aujourd'hui, 16.9.1940.
- 17) La Gerbe, 18.7.1940.
- 18) La Gerbe, 27.3.1941.
- 19) La Gerbe, 21.5.1942.
- 20) L'Appel, 13.3.1941.
- 21) Report in Aujourd'hui, 10.9.1940.
- 22) Aujourd'hui, 11.9.1940.
- 23) Aujourd'hui, 24.9.1940.
- 24) La Gerbe, 5.12.1940.
- 25) PROD'HOMME, op.cit., p. 52.

- 26) FRAIGNEAU, André, 'Couleur du nouveau théâtre français', in Les Cahiers Français, Editions Suredit, no. 7, 1943, pp. 31-37, p. 32.
- 27) Aujourd'hui, 16.9.1940.
- 28) L'Officiel du Spectacle, 15.5.1943.
- 29) Aujourd'hui, 12.11.1940.
- 30) La Gerbe, 5.9.1940.
- 31) La Gerbe, 6.3.1941.
- 32) La Gerbe, 29.8.1940.
- 33) La Gerbe, 5.6.1941.
- 34) La Gerbe, 20.3.1941.
- 35) Les Nouveaux Temps, 9.1.1941.
- 36) Under Rocher there was a sub-committee made up as follows:
- 1) Représentant des Théâtres de Paris. (Sacha Guitry)
  - 2) Représentant des Théâtres de Province. (René Chauvet)
  - 3) Représentant du groupe des concerts symphoniques. (Eugène Bigot)
  - 4) Représentant du groupe des Tournées et Théâtres Démontables. (Raoul Audier)
  - 5) Représentant du groupe des Spectacles forains, Spectacles de curiosités, Music Halls, Cirques, etc. (Paul Derval)
  - 6) Représentant du groupe des Metteurs en Scène. (Gaston Baty)
  - 7) Représentant du groupe des Professions se rattachant au théâtre. (Emile Bertin)

Affiliation to the Comité was obligatory for the directors of theatres:

"L'affiliation est obligatoire sous peine de sanctions pouvant aller pour le chef de l'entreprise jusqu'à l'interdiction définitive. Les syndicats, associations, groupements, sont soumis au contrôle du Comité d'Organisation des Entreprises de Spectacles' qui peut s'exercer jusque dans les plus menus détails. Le décret du 7 juillet 1941 complète la loi par l'instauration d'un comité de sept personnalités directrices et d'un président choisi hors de la mêlée, en fait, M. René Rocher, directeur du Théâtre de l'Odéon (la loi du 16 août 1940 qui exceptait de son emprise les théâtres subventionnés, s'applique à toutes les activités du spectacle)."

(Comoedia, 29.8.1942.)

- 37) ROCHER, René, in L'Officiel du Spectacle, II, 7.10.1942.
- 38) Ibid.

- 39) La Scène française, no. 1, Décembre 1943.
- 40) 'Décret du 6 juin 1942', Annuaire général du spectacle 1942-1943, p. 334.
- 41) Ibid.
- 42) L'Officiel du Spectacle, no.11, 15.7.1943.
- 43) 'Dernière Heure', in Annuaire général du Spectacle 1944, pp. 1-2.
- 44) La Gerbe, 1.5.1941.
- 45) SAINT-SERGE, René, Report in La France au Travail, 10.1.1941.
- 46) La France au Travail, 2.8.1940.
- 47) Au Pilon, 20.12.1940.
- 48) REBATET, Lucien, Les Tribus du Cinéma et du Théâtre, Paris, Nouvelles Editions Françaises, Collection 'Les Juifs en France', 1941, 124pp.
- 49) Ibid., p. 106.
- 50) Ibid., p. 108.
- 51) Ibid., p. 115.
- 52) Comoedia, 26.7.1941.
- 53) LENORMAND, H.-R., Les Confessions d'un auteur dramatique, p. 108.
- 54) Report in La Gerbe, 13.11.1941.
- 55) La Gerbe, 27.11.1941.
- 56) L'Oeuvre, 21.2.1941.
- 57) Comoedia, 15.11.1941.
- 58) Nor were the words 'zazou' and 'swing' permitted; an announcement in L'Officiel du Spectacle for 15.9.1943 ran as follows:  
    'A MM. les Directeurs d'Entreprises de Spectacles: La Propaganda Abteilung nous a chargés d'informer tous les Directeurs d'avoir à bannir les termes 'swing' et 'zazou' de tout texte, qu'il s'agisse de paroles prononcées sur scène ou de titres publicitaires reproduits sur les affiches, programmes, etc.'
- 59) La Gerbe, 27.11.1940.
- 60) Ibid.

- 61) La Gerbe, 4.12.1941.
- 62) Introduction to Liste Otto.
- 63) Comoedia, 16.8.1941.
- 64) FRAIGNEAU, André, op.cit., p. 32.
- 65) Ibid.
- 66) La Gerbe, 30.1.1941.
- 67) Paris-Soir, 27.2.1941.
- 68) The C.O.E.S. was responsible for the distribution of raw materials which were listed as follows:
- 1) Fonte, fer, acier.
  - 2) Métaux non ferreux.
  - 3) Charbon.
  - 4) Pétrole et carburants.
  - 5) Corps gras industriels.
  - 6) Chimie.
  - 7) Textiles.
  - 8) Papier et carbons.
  - 9) Cuir et pelleterie.
  - 10) Caoutchouc, amiante noire à la fumée.
  - 11) Matériaux de construction et divers.
  - 12) Bois.
- (L'Officiel du Spectacle, 2.12.1942)
- 69) L'Officiel du Spectacle, 15.5.1943.
- 70) An 'Exposition concernant les Economies de Matières et les Matériaux et Produits de Remplacement' was organised at the Grand Palais from June 19th to July 4th 1943 in order to help theatre owners, and others, to overcome their difficulties by presenting 'un ensemble de solutions et de produits susceptibles de rendre les plus grands services dans la crise actuelle des matières premières'. (L'Officiel du Spectacle, 15.6.1943.)
- 71) L'Officiel du Spectacle, 15.4.1943.
- 72) Comoedia, 12.9.1942.
- 73) Comoedia, 10.6.1944.
- 74) La Gerbe, 27.7.1944.
- 75) Annuaire Général du Spectacle 1944, pp. 5-7.
- 76) LAURENT, Jean, 'L'Age d'Or n'est qu'un Mythe', La Gerbe, 9.3.1943.
- 77) Report in Comoedia, 18.10.1941.

- 78) Reports in Comoedia, 28.6.1941 and 18.10.1941.
- 79) Report in L'Officiel du Spectacle for May/June 1944.
- 80) La Gerbe, 19.6.1942.
- 81) La Gerbe, 21.5.1942.
- 82) Annuaire Général du Spectacle 1942/3, p. 111.
- 83) Paris-Midi, 25.6.1941.
- 84) La Gerbe, 28.5.1942.
- 85) Annuaire Général du Spectacle 1942/3, p. 213.
- 86) Ibid., pp. xv-xvii.
- 87) Paris-Midi, 25.6.1941.

Chapter 2 : The Theatre and the Press

The Press - the theatre and the "Révolution Nationale"  
- hostility shown towards innovation in the theatre -  
plays supporting ideals of the new régime - more  
reasonable ideas expressed about the theatre.



Within a few days of the German occupation of Paris newspapers began to reappear; in general, they tended to adopt either a pro-Vichy attitude or an anti-Vichy, pro-German line.

The first papers to be printed were the Victoire of Gustave Hervé on 17th June (it only appeared until 20th June when it disappeared) and Le Matin, also on 17th June, which came out printed on two sheets. On 22nd June Paris-Soir reappeared, and Le Matin returned to sending its paper out to the provinces as it had done before the German invasion of the city.

Papers had great difficulty in finding writers - posts were often filled by second-rate writers and those who had been unable to get work before the war started. Virtually all news, both foreign and domestic, was filtered through the "Agence Française d'Information", which was organised and came under the control of the Propagandastaffel. The newspapers were subject to the Propagandastaffel not only for what they finally printed, but also for the lay-out of the paper, the number of columns and even the characters to be used. Thus newspapers were completely controlled throughout the war, both at source and distribution levels.

Le Matin is a good example of a newspaper changing its political tune to suit the occasion: directly after the occupation it still reported with a certain objectivity the events of the war, but gradually its tone became more and more collaborationist, but not so rapidly as to alienate the majority of readers. However, by 5th August, its anonymous editorialist felt he was in a position to write in the following terms, exculpating Le Matin from the blame of supporting the government

in the "drôle de guerre": "La censure appliquée au Matin est une preuve indéniable de la volonté belliciste de nos gouvernements successifs".(1) To ensure the survival of France the paper proposed a three point programme - "Collaboration", "Pétain avec nous!" and "Du passé, table rase".

Apart from Le Matin, papers such as Paris-Soir, La France au Travail and Le Cri du Peuple supported Pétain's government; on 3rd October 1940, La France au Travail stated that the policies of Vichy were 'l'unique moyen que l'on ait de rappeler l'Etat à ses devoirs élémentaires'. The weekly Cri du Peuple, which appeared for the first time on 19th October 1940, managed to receive subsidies from Vichy, the Germans and from Fascist Italy, and had the somewhat dubious distinction of having Jacques Doriot as its director; many of its contributors were distinguished if notorious: they included, among many others, Drieu la Rochelle, Ramon Fernandez and Robert Brasillach.

Of the papers that supported Vichy, Le Cri du Peuple was the only one that had a dramatic critic of any distinction; this was Alain Laubreaux who also wrote for Je Suis Partout and Le Petit Parisien. Laubreaux was an arch-collaborator, and wrote reviews which were often vindictive, unfair, anti-semitic and wildly prejudiced, but nevertheless he must be regarded as one of the most important drama critics of the war:

'Et il faut reconnaître, avant de poursuivre, ses qualités de critique, qui sont incontestées. Il a énormément de lecture, l'abondance de sa période, la phrase rigoureuse et charpentée, l'observation impitoyable et il sait comme personne amener la chute et trouver le trait, il a de l'esprit.'(2)

Of the papers that had columns devoted to the theatre, Le Petit Parisien and Je Suis Partout took an anti-Vichy line on the whole, while La Gerbe violently attacked Pétain.

Many of Laubreaux' friends wrote for Le Petit Parisien, notably Robert Brasillach who was the book critic. Other contributors included Colette, Léon-Paul Forgue, Abel Bonnard, Sacha Guitry and Georges Simenon.

The weekly paper La Gerbe was directed by Alphonse de Chateaubriant, a fervent Nazi, a champion of collaboration and an admirer of Hitler; it was started in July 1940 with the aid of German funds, and on 31st October 1940 Chateaubriant celebrated the 'entretiens de Montoire' in the following terms:

'Il ne s'agit pas ici d'un accord superficiel entre le Maréchal Pétain et le Chancelier Hitler, il s'agit d'un accord spirituel total entre la France et l'Allemagne, entre la France des yeux droits de Pétain, sans aucune autre France, et l'Allemagne des yeux droits d'Hitler, sans aucune autre Allemagne.' (3)

The theatre critic of the paper was André Castelot, and the paper ran a series of "conférences": among the 'conférenciers' were Abel Bonnard, Marcel Déat, Charles Dieudonné, Charles Dullin, Sacha Guitry, H.-R. Lenormand, Henry de Montherlant and Jean Sarment; but it would appear that these "conférences" were not a great success.

Je Suis Partout, another weekly, which appeared on 7th February 1941, was directed by Brasillach, Rebatet and Cousteau. The "direction politique" was in the hands of Laubreaux and Charles Lesca. This defeatist, anti-semitic, anti-English paper appeared during the whole of the "drôle de guerre", and it is surprising that the only action taken against the paper was as late as May 29th 1940 when Laubreaux and Lesca were

arrested for defeatism and political and intellectual sympathy with the enemy; they were acquitted as these charges should have been covered in any case by the censor. They were liberated on 25th June, and undertook a campaign against the ministers and Jews responsible for their discomfiture; in his book Ecrit pendant la guerre Laubreaux was later to write of this episode:

'...nous avons été arrêtés, Charles Lesca et moi, le 3 juin 1940, sur l'ordre du Juif Mandel, alors ministre de l'Intérieur, pour crime de clairvoyance politique et de fidélité aux anciennes positions de Je Suis Partout.'(4)

Elsewhere in the book he recounts that he told Lesca at this point in time that he could only hope for one thing for France - 'Une guerre courte et désastreuse'(5), a war that had been imposed on the French, he maintained, by the Jews and the English.(6) When the paper was on sale again in February 1941 Lucien Rebatet proudly wrote:

'Je Suis Partout réparait. Il était impossible qu'un tel journal ne réparût point aujourd'hui. Il eût été intolérable que son trépas consacraît une victoire juive, à l'heure où la France se délivre enfin des Juifs.'(7)

Comoedia(8), first published on June 21st 1941, was the most important paper devoted to the arts; published weekly, it dealt with cultural activities not only in France but also informed readers about the arts in Germany and in German occupied countries in its page "Connaître l'Europe". An article which appeared in Les Lettres Françaises Clandestines accused Comoedia of appearing merely to publish this page of Nazi propaganda. The article stated that in one of the numbers of the paper, the page "Connaître l'Europe" featured an anthology of German poetry; missing from the list of German poets was the name of

Heine, "créateur du lied allemand, le plus expressif représentant du génie allemand". Les Lettres Françaises Clandestines(9) tells us the reason for Heine's exclusion:

'Heine était Juif. Et Comoedia, journal "indépendant" - du moins le prétendait-on dans certains milieux-journal éminemment littéraire et parfaitement imperméable à la politique a dû se plier comme les autres aux abjectes consignes racistes.'(10)

For Vichy and the Nazi sympathisers it was an accepted fact that the defeat of the French was a result of the rife corruption of the Third Republic during its closing years. To a certain extent this was no doubt true, although a somewhat exaggerated amount of the blame was laid at the door of the Jews. However this corruption was not limited to the political field - the champions of the 'Révolution Nationale' asserted throughout the whole period of the war that this corruption had spread to the theatre, the cinema and even to the opera. Not merely had these art forms become corrupted but they, in their turn, had become corrupting influences.

At any period it is easy to find reactionary attitudes adopted in the face of new experiments in the world of the theatre; what is particularly significant about theatrical criticism during the period of the occupation of Paris is the amount of reactionary criticism that appeared, attacking new movements in the theatre (particularly violent were the attacks against Cocteau who represented the 'decadent' surrealist movement) and violently criticising plays which in some way appeared to be immoral. The press accused the theatre time and again of being frivolous, of refusing to 'se préoccuper ... des vastes questions qui agitent le monde'.(11) It was thought that the

theme of the husband, the wife and the lover still played a disproportionately large rôle in the plays presented, although in 1943 Bertrand Durieu, the dramatic critic of Semaine à Paris, noted with satisfaction that more dramatists seemed to be making an effort to include the themes of 'la famille et même le retour à la terre' in their plays.(12) Critics demanded that the ideals of the 'Révolution Nationale' should be extolled in the theatre - 'patrie', 'travail', 'famille' and 'le retour à la terre' were the themes that many critics demanded should form the basis of a new and healthier theatre.

It was alleged that the poverty of the theatre was due, of course, to the decadence and immorality into which the French had slipped during the inter-war years; Alphonse de Chateaubriant attempted to sum up the situation in a lecture, a report of which was carried in La Gerbe;(13) France, he said, had been defeated by the incapacity of her politicians, their corruptness, their lack of vision and by the weakness of the French people:

'...Par la dégradation de son esprit familial et patriotique, par la réduction de son civisme et de son sens moral ... par ses fautes et ses inconséquences - par ses ignorances, par ses ignorances volontaires.

Pis que cela, la France fut vaincue parce qu'il y avait usure dans sa substance.'(14)

Two and a half years later, in 1943, in another lecture, Chateaubriant stated that 'the cult of the individual' in the theatre had to disappear; there had been enough, he affirmed, of this abstract nonsense which was the product of the 'l'Art pour l'art' movement; the writer of tomorrow had to cater for the people:

'...il s'agira demain de fournir à ces masses les représentations qui régleront, relèveront, assainiront, qui rouvriront l'espoir d'une issue vers les grands espaces de l'esprit. Il s'agit de nourrir les masses des images qui les empêcheront de mourir.'(15)

Jean Sarment had early joined in the chorus of reprobation when in August 1940 he stated that Frenchmen had become 'avilis' and 'abâtardis' - recent theatre depicted Frenchmen as they had become - 'égoïstes oisifs... badauds épris de criaillerie et de politicaille'.(16) This had to stop, Sarment wrote, the standards of playwrighting had to be improved, the public re-educated and, above all, the theatres had to be put in the hands of people who knew their trade - not left to the evil influences of money makers.

Charles Méré in an article entitled "Reconstruire le Théâtre" complained that the contemporary state of the theatre was 'assez morne'(17), and that present dramatic production was banal and uninteresting, and he deplored the attitude of theatre owners who had decided that 'Mon public préfère s'amuser!'.

H.-André Legrand writing in L'Atelier(18) agreed that the formula 'Le public veut rigoler!' was both superficial and incorrect:

'Chacun de nous est en désarroi, chacun de nous s'étonne encore naïvement d'avoir été abandonné par le destin, chacun traîne un immense fardeau de solitude, chacun a brusquement échangé son âme contre une âme lourde d'orphelin. Le public est à la fois trop pauvre et trop riche pour supporter la médiocrité.'

Some people - and among them Armory of Les Nouveaux Temps - saw the age of the 'Révolution Nationale' as heralding the advent of some new Beaumarchais who, in a play worthy of the greatness of this second French Revolution, would welcome the

new France 'équitable et juste ... digne du grand rôle qu'elle pourrait jouer dans l'accord européen'.(19) A play such as this, Armory rather optimistically thought, would be welcomed by theatres which would see in it a prophecy of the shining future.

'Je sais les difficultés de certains sujets, les réserves auxquelles sont tenus les écrivains, plus particulièrement ceux de l'art dramatique, d'un rayon d'action plus étendu ou plus immédiat. Je n'entends point, d'ailleurs, par théâtre révolutionnaire des pièces roulant sur l'histoire et montrant des scènes de révolution, mais des pièces d'où l'idée de la Révolution Nationale se dégage d'elle-même ou soit suggérée à qui assiste à la représentation de ces pièces. De telles pièces ne s'écrivent pas "de chic"; pour qu'elles portent, il y faut l'accent de la sincérité. L'auteur doit avoir préalablement lui-même le désir de voir changer l'état des choses.'

He was saddened by the fact that such an author had not already produced this masterpiece, and he finished the article mournfully: 'Hélas! sur ce chapitre, nos dramaturges font, eux aussi, preuve d'un attentisme regrettable'.

It was the duty, stated Comoedia(20), of Vichy to make the theatre a fit part of the 'Révolution Nationale', to rid it of all partisan ideology and bourgeois ideas: 'Il s'agit de l'assainir sans l'affaiblir, de le purifier sans le déviriliser'.

For Fernand Crommelynck, contemporary theatre was 'frappé de stérilité'(21); he accused it of such heinous crimes as 'individualisme, oubli de la tradition, négligence'. Nowhere were the themes of 'la Patrie, l'Ecole, la Famille' exalted. As opposed to the disciplined sculpture of the German Arno Brecker, the average French playwright was:

'Révolté contre la tradition qu'il a mission de perpétuer pour la sauvegarde de l'homme considéré comme type; l'artiste moderne devient agressivement original.'



Cardinne-Petit was of the opinion that the French theatre was not trivial because its production was paltry in quantity, but because it was paltry in quality.(22) He quoted the example of Marcel Achard, who after producing an admirable Jean de la Lune, presented Mademoiselle de Panama - a trifling piece, the facile methods of which he would soon have to abandon.

A cold, puritanical attitude towards public entertainment became more and more evident in the press. Not only was the theatre attacked, but other, equally well established, forms of entertainment were decried; strip-tease became vulgar 'marchés aux esclaves'; Pierre Cousinery writing in Comoedia(23) was prepared to tolerate 'spectacles nus' but he insisted that they should take place 'sous le signe absolu de l'art'.

Sessions of 'swing' and 'hot', the current musical rage, were frowned on - Raymond Asso(24) asked for them to be replaced by honest-to-goodness 'chansons françaises'; the 'petits vieillards' of French youth were to be pitied - 'ils sont malades. Ils ont le swing.'

In the orgies of breast-beating that took place time and time again in the pages of the daily press, the superiority of the German theatre and other arts was thrust upon the reader. Louis Thomas reminded the readers of Les Nouveaux Temps(25) that it was blind prejudice which led the French to think that they had 'le monopole de l'esprit, de la civilisation, des beaux-arts, du goût et de la culture intellectuelle'. The fact that his compatriots thought that they lived in the only country to have artists, writers, sculptors, actors and producers was 'un acte d'ignorance catastrophique et brutal'. This superiority complex

had to disappear, evidently to be replaced by one of inferiority:

'...il nous est arrivé, en 1939 et 1940, d'être notablement inférieurs, en art militaire, aux Allemands, et il en est résulté, de cette infériorité dans un art des plus importants pour la conservation des peuples, une leçon dont la pesante clarté ne devrait pas être oubliée de longtemps.' (26)

The theatre in Germany, he continued, was undoubtedly better than that in France; although it could boast a Dullin or a Baty, the French theatre was generally of a level only to appeal to the ignorant Philistine - championing adultery and the eternal triangle, a theme which had become 'l'un des objets les plus méprisés de l'Europe et du Nouveau Monde pensant'.

There followed an impressive list of plays and operas put on in Berlin during September 1940 when the Battle of Britain was at its height; not only were there plays by Schiller and Goethe, but also Hamlet, As you like it, and A Midsummer Night's Dream were being played, 'ce qui faisait que l'on donnait trois oeuvres de Shakespeare à Berlin, en plein combat contre l'Angleterre!' (27)

It was not only in the newspapers that praise of the German theatre was to be found: Jacques Copeau in his book Le Théâtre Populaire had praise for dramatic experiment in Nazi Germany:

'Les états totalitaires ont favorisé de grandioses déploiements spectaculaires en fonction du besoin qu'ils avaient d'obtenir de leurs masses une poussée intérieure. Ceux qui ont assisté aux mises en scène multitudinaires que Monsieur Hitler a multipliées dans son empire comme autant d'occasions d'enflammer la foi nationale-socialiste, sont d'accord pour louer leur éclat grandiose et le misissement qu'elles procurent. Leur vertu repose sur l'enthousiasme des animateurs, l'émotivité naturelle et la discipline militaire des comparses.' (28)

Nevertheless he warned that one had to beware of the dangers of these 'déploiements spectaculaires' which were closer to the spirit of the military parade than that of the theatre. He

added that 'le théâtre pour les masses n'est pas forcément un théâtre de masses'.

The dictum of Mussolini was often quoted as good advice for directors, theatre owners, actors and playwrights alike; this advice had been given at a Fascist rally in Rome in 1933 when the Italian dictator had attacked the 'insensibilité' of authors in general and of Italian ones in particular; the "Duce" reproached them for being capable of writing only about the banalities of love and the 'banales combinaisons du "triangle":(29)

'Vous qui avez vécu une guerre et une révolution, vous n'avez rien appris, et ne nous apportez rien de neuf! ...Vienne demain le poète en qui chantera l'âme de l'Italie nouvelle! (...) J'irai de mes mains, le couronner au Capitole!'

We shall see in the following chapters the ways in which the ideas of the collaborators influenced theatrical criticism in particular and the theatre in general. It is worth examining now in some detail how these ideas led firstly to attacks on particular authors and producers, and secondly how these ideas gave birth to plays which championed the ideals of these collaborators.

In dealing with those authors who were attacked, it is quite clear from reading contemporary criticism that the reactions to writers such as Cocteau and Mauriac, and actors such as Jean Marais, were completely unbalanced in the virulence that appeared both in newspaper articles and personal attacks on such people. As has been said before, there will always be people who will attack new ideas in art, who will attack a Cocteau or a Mauriac; although La Machine à Ecrire or Les Parents Terribles cannot be described as outstanding masterpieces of the French

theatre, and although they are no doubt open to criticism, most rational people would regard as extraordinary the way in which Cocteau and suspected 'résistant' authors were 'criticised'. This unbalanced virulence is, luckily, a phenomenon restricted to the years of the occupation, and can be attributed to the extraordinary circumstances in which the theatre and other art forms had to survive.

François Mauriac was one of the "résistant" authors continuously attacked; in a lecture delivered at the Théâtre des Ambassadeurs, Fernand-Demeure described Mauriac as being:

'fait d'inconscience et d'inconsistence, d'errements et de contradictions. Ce croyant est plus satanique que le Malin lui-même. Il est la désespérance; il ne voit que la pourriture des choses, que le mal chez la créature.' (30)

Jean Cocteau and many of his friends were often publicly attacked, both in the press - and even physically assaulted; Cocteau was accused of that originality which Fernand Crommelynck found so unacceptable, and performances of both Les Parents Terribles and La Machine à Ecrire were seriously disturbed by violent scenes fomented by Fascist sympathisers and members of the Parti Populaire Français. Les Parents Terribles had had a considerable success when it opened at the Théâtre des Ambassadeurs in November 1938 until it closed at the outbreak of the war. The play was put on again at the Théâtre du Gymnase on 23rd October 1941; its appearance was a signal for attack from the ranks of the collaborators. Before the play opened, Alain Laubreaux - who was always particularly outspoken in his condemnation of Cocteau and Marais, - so much so that on one particular evening Marais beat Laubreaux up - republished the extreme-

ly offensive review of the play that had appeared in Je Suis Partout in December 1938; he regretted that Cocteau found it necessary to 'étaier son vice et sa crotte' once again in a play which had been described as an 'ordure' by Robert Brasillach.(31)

When the play opened fights broke out in the middle of the performance, and the police were called in to restore order. Those expelled 'ne partirent pas sans expliquer que, précisément, le rôle des bons Français était de ne plus supporter désormais toute atteinte à la famille française et aux bonnes moeurs'. (32) The next day, by order of the Préfet de Police, the play was stopped; Alain Laubreaux expressed his delight in the columns of Je Suis Partout: 'Je sais bien qu'on murmure dans Paris que j'ai conduit l'affaire. Si cela était, il n'y a rien ici dont je ne fusse prêt à me glorifier'.(33)

Nevertheless, the play had its supporters in Maurice Rostand and Georges Pioch; for Rostand, Les Parents Terribles was among the best of Cocteau's plays, and he admired the performances of the actors. Pioch reported that the play was very well received by the great majority of the public, 'cela contre le voeu et l'entreprise d'une cabale peu nombreuse de manifestants'.(34)

Less than a month later the play was put on again. This time the reaction from the "cabale" was even more violent - tear gas bombs were thrown (one of them hitting Yvonne de Bray who was playing the part of the mother), a number of people climbed onto the stage, many of them being hurt, including some policemen. In a report which appeared the next morning(35) in Paris-Midi, an indignant Jean Cocteau declared:

'Ma pièce a tout de même été admise par la censure. Pourquoi, dès lors, ces manifestations qui risquent de priver comédiens, machinistes, ouvreuses de leur gagnepain? Je dois affirmer d'ailleurs - et les témoins abondent dans ce sens - que les perturbateurs évacués, la pièce connut jusqu'au tomber du rideau l'accueil le plus favorable des authentiques spectateurs.'

Despite the protests, and despite the official blessing from Vichy, the play was withdrawn by the Germans.

Another play by Cocteau put on during the war was La Machine à Ecrire, which appeared at the Théâtre Hébertot on 29th April 1941; again there were violent protests and the play was taken off. L'Appel mounted a violent attack against Cocteau, taking him to task as much for his "original" behaviour as for his weaknesses as a dramatist:

'Poète abscons - et dans abscons il n'y a pas seulement "abs" dirait l'autre prosateur alambiqué; inverti notoire; cherchant son inspiration(?) dans l'opium et autres drogues prohibées. M. Jean Cocteau n'en fut pas moins, ou peut-être à cause de cela, porté aux nues, célébré comme un génie par la pseudo-élite d'entre les deux guerres.

Se croyant sans doute encore à l'époque du lancement du "Boeuf sur le toit", où le comble de l'art était d'épater le bourgeois par des inanités, dont on ne sait si c'est une comédie, un drame, un mélo, mais dont on peut dire, en toute certitude, qu'il aurait mieux valu qu'elle ne vît pas les feux de la rampe.' (36)

Probably the most spectacular, and almost certainly the last 'cause célèbre' of the Fascist press was the production of Andromaque put on at the Théâtre Edouard VII on 23rd May 1944, under the auspices of the "Union des Jeunes Comédiens de France".

Jean Marais was responsible for the production which was the scandal of Paris during the last weeks of the occupation. In an interview given to Vedettes (37) Jean Marais explained the circumstances in which the production was conceived, and some of the reasons, perhaps, for the extremely bad reception it received:

'Des comédiens souvent pris par le cinéma ont décidé de payer leur tribut au théâtre. C'est le point de départ de cette entreprise. Depuis longtemps je souhaitais monter Andromaque et imaginer le décor, les costumes, la mise en scène et jouer le rôle d'Oreste. Annie Ducaux (Andromaque), Michèle Alfa (Hermione), Alain Cuny (Pyrrhus) ont partagé mon enthousiasme et n'ont pas craint d'envisager un travail très difficile dans l'époque où nous sommes, travail qui les faisait renoncer, comme moi-même, à des engagements de films importants (...).

Pour moi, si j'ose employer un mot prétentieux, la mise en scène d'une tragédie ne saurait être que chorégraphique, c'est-à-dire que sur une base aussi précise que la danse, l'acteur doit s'employer à sortir de lui ce naturel et ce feu qui rendent aux situations les angles vifs atténués par l'habitude. Racine est un homme de théâtre de génie. C'est avant tout l'homme de théâtre qu'il est que nous aimerions servir. Le poète n'a pas besoin de nous et se montre lui-même.'

Pierre Lhostein Paris-Midi of 21st May 1944 reported that the rehearsals were well under way, despite the lack of electricity which obliged the actors to rehearse with the aid of acetylene lamps, and the difficulties of obtaining the right colours for the costumes.

When the play opened there was an almost unanimous howl of protest from the critics, led as always when either Cocteau or Marais was involved, by Alain Laubreaux:

'Mais Andromaque! Il faut l'avoir vu pour y croire. Dans son genre, c'est réellement inouï de perfection. Un démiurge pervers aurait voulu établir à jamais que M. Jean Marais et M. Alain Cuny n'ont aucun talent, que ce sont des comédiens d'une compacte ignorance et dépourvus de tout moyen, il ne s'y serait pris autrement. Cet Oreste! Ce Pyrrhus! Dégagée de l'écoeurant climat qu'entraîne un tel spectacle, marqué du sceau de Corydon (simple détail: les hommes y sont nus, mais les femmes ne découvrent pas une rose de leur chair) et contre lequel s'insurgent la santé, l'honneur d'être un homme, la simple décence, cette Andromaque ne véhicule qu'un atroce ennui.' (38)

Such was the fuss raised by the rest of the press that the Préfecture de Police closed the play down on 29th May - less than a week after the "répétition générale". The Préfecture let it be



known that "soucieuse de la protection intellectuelle de la France ainsi que de la moralité publique (elle) allait s'opposer à la représentation de cette pièce scandaleuse".(39)

The result of this announcement was that most criticisms of the performance were preceded by a short rubric - a sort of official 'imprimatur' - much in the tone of the one that served as an opening to the article of Georges Ricou in La France Socialiste: (40)

'Ainsi que nous l'avons annoncé hier matin, la préfecture de police a mis un terme à la scandaleuse présentation d'Andromaque. Nous publions aujourd'hui le compte rendu de notre ami Georges Ricou, compte rendu qui était composé quand nous est parvenu la nouvelle de l'interdiction et que nous n'avons pu publier hier faute de place.'

Georges Ricou then proceeded to castigate the 'extravagance' of the actors, the 'prétention des interprètes' and the diction which had 'saccagé le texte de Racine, fripé, échenillé, trituré les vers au point de les rendre inintelligibles.'

Georges Oltramare, writing in Aspects (41) decided that he had been in a mad house:

'Un aliéniste éminent m'avait dit: "Allons les voir. Ils sont inoffensifs."

Je pensais qu'il m'entraînerait dans un asile. Pas du tout. La psychiatrie a fait des progrès étonnants. Je me suis trouvé dans une salle de spectacle assez coquette, ma foi, et qui ne ressemblait guère à un cabanon. Les malades s'agitaient sur une scène spacieuse et s'exprimaient en alexandrins de la meilleure frappe. Je n'ai pas très bien compris ce qu'ils disaient: ils mangeaient les mots, bousculaient les hémistiches, boulaient le texte et poussaient de temps en temps des hurlements incongrus. Parfois, les vers, débités d'une voix monocorde, tombaient sur nos têtes en petite pluie fine. La douche, sans doute. Cela faisait partie du traitement. (...)

Exhibant une musculature heureuse d'être délivrée de la camisole de force, un beau jeune homme s'imaginait, on ne sait pourquoi, qu'il était Oreste, fils d'Agamemnon. A ses côtés, une jeune vociférait à en perdre haleine.



- Quelle est cette belle plante? demandai-je à l'aliéniste.

- C'est l'Alfa, me dit-il. Elle prend racine près des Marais.

A la fin de ce spectacle improvisé, je n'ai vu que des mains tordues, des yeux révulsés, des femmes pantelantes et des demi-dieux tirebouchonnés.

Comme le rideau se baissait, quelqu'un, qui avait remarqué ma surprise, me glissa à l'oreille: "Nous venons d'entendre Andromaque, de Jean Racine".

Je le regardai avec méfiance. De tous les fous, c'était assurément le plus dangereux.

Philippe Henriot and René Rocher were enlisted to help the cause; La Gerbe reprinted an article written as long before as 1938 by René Rocher(42) in which he called for a "Comité destiné à protéger nos chefs d'oeuvre". The tone of the article shows that Rocher was ripe for an important post under a Fascist government two years before the invasion of France took place.

L'Appel published an extract from an article by Henriot "stigmatisant l'ignoble entreprise de sabotage intellectuel à laquelle se sont livrés les zazous qui montèrent l'Andromaque de Racine..."(43). The article by Henriot deplored the fact that these hooligans were allowed to desecrate the intellectual heritage of the country 'dans un Paris occupé par l'étranger auquel il conviendrait de n'offrir, au nom de la France, que des témoignages éclatants et indiscutables de notre véritable grandeur'.

Not all was quite as black, however, as the picture that Henriot painted; several critics were favourably impressed by the décor and costumes; Albert Buesch writing in Pariser Zeitung(44) reported:

'Bei der Erörterung dieser Vorstellung muss man mit den Kostümen anfangen, sie sind der Ausgangspunkt des Unternehmens. Die Zuschauer zeigten dafür volles Verständnis, denn sie klatschten immer, wenn der Auftritt eines neuen Kostümes erfolgte.'

Although he did put in the proviso that the 'Darsteller den Mund noch nicht geöffnet hatte...'

A 'compte-rendu' by Jean Turlais appeared in the Revue du Monde(45) so warmly praising Marais' performance and initiative that he must perhaps be suspected of 'dédouanement' - another aspect of theatrical criticism at this stage of the war, with the liberation of Paris so close at hand. This new interpretation, for him, had given back to Andromaque its 'fraîcheur' and its 'pouvoir de choc', and ~~that~~, thanks to him and the other actors 'nous avons pu voir Andromaque comme une pièce inédite, recevoir de plein fouet la fulgurante lumière de son insolente jeunesse.' He concluded the article by saying that:

'A Paris, en 1944, un scandale est arrivé par Racine, et Racine a été interdit. Ce que Louis XIV n'avait pas fait, le préfet de police s'en est chargé.'

On May 29th Vichy closed down the production; some of the more extreme spokesmen of Vichy and the 'Révolution Nationale' had very definite ideas as to what the rôle of the theatre should be in the 'ordre nouveau' and neither the plays of Cocteau nor this production of Andromaque were acceptable.

A number of plays were written and a number of plays put on which to varying extents mirrored the ideals of the new order. It is worth examining two of these plays in some detail - 800 mètres by André Obey and Les Pirates de Paris by Michel Daxiat.

Apart from Noé put on at the Comédie-Française in April 1941, there was a 'reprise' of Obey's Le Viol de Lucrèce at the Théâtre Hébertot during May 1943; his new play 800 mètres was put on during July 1941. This 'spectacle' consisted of a number of actors running slowly around the track of the Stade Roland Garros, and stopping from time to time to allow Fernand Ledoux to read various passages from the text over the public-address system; as the race progressed, so the text progressed and the order of the 'runners' changed.

800 mètres was part of what was called a 'représentation exceptionnelle' in the publicity printed in Comoedia, the paper that championed this open-air production; there were two of these 'représentations exceptionnelles' on July 5th and 6th at the Stade Roland Garros organised by the 'Comité National des Sports', and profits went to the 'Secours National pour les Sportifs Prisonniers de Guerre et leur Famille'; the artistic direction was by Jean-Louis Barrault and, besides an 'intermède gymnique par la "Séction Spéciale de Démonstration du Régiment de Sapeurs-Pompiers de Paris"', it included a presentation of Les Suppliantes by Aeschylus with music by Arthur Honegger, who equally wrote a 'commentaire musical' for 800 mètres; Charles Münch conducted the 'Société des Concerts du Conservatoire'.

This rather curious 'spectacle' must be considered as having a certain affinity with the cult for the 'stade' and the body beautiful which the Nazi propagandists lauded through the pages of the daily press; the advertisements for the plays in Comoedia were surrounded by a series of rather curious maxims, written by no other a person than Jean Giraudoux: (46)

'Il n'est pas un héros de Racine qui ne soit sportif.'

'Il n'est pas un grand homme dont l'image puisse être diminuée par l'attribution d'un exploit sportif.'

'Les peuples qui ont le pourcentage le plus considérable de revues d'art sont ceux qui comptent le pourcentage le plus fort de gymnastes: l'Allemagne et la Finlande.'

And there was an extract from Giraudoux's Le Sport:(47)

'Qui néglige l'entraînement de son corps, néglige la santé de son pays.'

Some of the photo's of 800 mètres published in Comoedia are worthy of a Renée Liefenstahl: Georges Pioch, drama critic of 'L'Oeuvre', decided that he was:

'Passionné...pour le drame de ces sept coureurs figurés par les jeunes académies inégales de MM. Jean-Louis Barrault, Cuny Duphilo, Le Gentil, Poval, Verner et - les éclipsant toutes - celle de M. Jean Marais, dont l'athlétique nudité, promue à la statuaire, est un magnifique spectacle.'(48)

Armory, writing in Les Nouveaux Temps(49), admired the splendid physique of Jean Marais as well; however, he admired less the 'beaucoup plus contestable' figure of Barrault who was 'chargé paradoxalement d'incarner le vainqueur'.

The performances were preceded by a number of articles in Comoedia written by Barrault and Obey. In one article(50) Barrault praised the virtues of 'effort' and the 'joie de l'effort'; the article is redolent of Le Songe and other works of Montherlant:

'Quelles peuvent être les raisons de ce besoin [d'effort]? J'en vois une: c'est l'ambition, le désir d'être premier quelque part - mais ce n'est pas la raison la plus profonde. On a l'impression quelquefois que l'Homme pratique avec acharnement pour charger sa vie de faits afin de mieux s'en souvenir après sa mort. Pouvoir, quand nous serons dans l'autre monde, ne pas oublier celui-ci...

De même que le véritable sportif ne court pas pour arriver premier, mais surtout pour bien courir, je n'ai entrepris cette tâche que par un désir de bien travailler, de produire un effort de qualité.'

Indeed, the drama critic of Le Petit Parisien presumed that hidden in the crowd somewhere were the 'meilleurs chantres du sport, Montherlant et Giraudoux'(51), and he reminded the reader that the corruption of the Third Republic had led Giraudoux to write:

'La seule fois où les sénateurs français se soient occupés du sport, c'est pour prendre ce fameux décret: les autobus, les voitures, les chevaux, les camelots, doivent marcher au pas autour du Sénat. Les idées aussi.'

It is more than a little ironic that the words of Giraudoux should have been quoted in this context; they had been written by a man who was deeply hostile to the "Révolution Nationale" and the Germans. One wonders also how Giraudoux allowed Comoedia to publish passages from his works to promote 800 mètres.

Also writing in Comoedia(52), André Obey recounted that when Barrault asked him for 'quelque chose pour le plein air et, éventuellement, le soleil' (one is tempted to wonder which "soleil"), Obey wrote the tragedy 800 mètres, tragedy because the 'luttres de stade étaient des tragédies'. The play was inspired, he told the reader, by an account of the eight hundred metres final at the Olympic games held at Colombes in 1924, recounted to Obey by 'un grand et bel athlète suisse, le charmant, le loyal, le blond Paul Martin', who had come second in the race after very nearly winning it. As a result of this, Obey wrote:

'J'avais écrit d'un jet, sans peine aucune, cette sourde épopée, mentale et organique, ce long cri d'enterré vivant jaillissant à l'air libre pour dix secondes d'un fallacieux soleil de victoire, et replongeant soudain, sur le fil d'arrivée, dans les ténèbres définitives de la défaite. Et cette façon de psychanalyse - comme on disait alors - d'un rêve, d'un cauchemar musculaire avait connu quelque faveur chez les sportifs et chez les littéraires, point trop de défaveur.'

The similarity of this particular theme to that found in the opening pages of Le Songe is obvious.

This 'noble et généreux dessein'(53) received a mixed reception from the critics. Maurice Rostand praised the 'majesté du spectacle'(54) and the way in which Fernand Ledoux delivered the commentary over the loudspeakers; nevertheless the critic of La Gerbe found the text of the commentary 'creux...prétentieux, saupoudré de "métaphysique sportive"'(55). Jacques Berland, writing in Paris-Soir(56), was more prudent, describing the performance as 'une initiative fort intéressante'; whereas Georges Pioch gave unstinting praise to Les Suppliantes(57), he was less impressed by 800 mètres:

'On me dit qu'un 800 mètres, cela se court, dans la réalité, en une minute cinquante-deux secondes. Or, celui auquel, avec plaisir, j'ai bayé, menacé d'insolation, m'a valu près de vingt minutes d'un frénétique spectacle. Il m'eût fallu, pour être comblé, prendre la lenteur pour la vitesse et l'immobilité pour du mouvement. Je m'excuse sur mon vieil âge de n'y avoir pas tout à fait réussi.'

Les Pirates de Paris - which had the subtitle L'Affaire Stavisky - was another play inspired by the spirit of the new order; it was described as a 'mélodrame en deux actes et quatorze tableaux', and was written by Michel Daxiat, who was none other than Alain Laubreaux. The play was based, as the subtitle suggests, on the Stavisky affair, which was the scandal of France in the early 1930's. Alexandre Stavisky, a Russian Jew, organised an immense fraud by selling bonds in the name of the 'Crédit Municipal de Bayonne' which were guaranteed by jewels that were either stolen or false; the scandal that resulted when the affair was unearthed contributed to the fall of the Chautemps ministry, and to the events of the 6th February 1934.

The subject gave Laubreaux the opportunity to attack both the Jews and the Third Republic. The plot of the play is weak, and loosely episodic. The story begins in 1899, at the house of Stavisky's parents; the future swindler is twelve years old, and we see him already a thief - he steals a watch chain from a school friend called Laurent who, having turned thief himself, eventually reforms, and becomes an inspector at the "Sûreté Générale" and is later to play a rôle in putting an end to Stavisky's activities. Next, we find Stavisky at the age of forty, bouncing cheques and forging money; he now organises, in its main lines, the loan on the stolen jewels, and he marries Arlette; but, 'coup de théâtre', he is arrested at Marly and imprisoned. However, under pressure from a friendly minister, he is set free, and in the second act we find that he has changed his name and become Serge Alexandre. The dreadful exploits start again; he becomes an important financier, he calls 'députés' 'tu' and he rubs shoulders with members of the government. But - second 'coup de théâtre' - everything is discovered; Stavisky flees to Chamonix, where he dies.

The play was given a considerable build-up in Le Petit Parisien, a paper to which Laubreaux regularly contributed, and of which he was director. An 'interim critic' of Le Petit Parisien, Morvan Lebesque interviewed the author of the play at the Théâtre de l'Ambigu where the play opened on 10th March 1942; the author described the Stavisky affair as a 'vraie pièce de théâtre' (58) with all its 'rebondissements' and drama. Daxiat/Laubreaux went on to describe Stavisky as:

'Un étranger, dans le sens le plus absolu du mot, un Juif de ghetto! Et pourtant ce hors-venu a régné sur la France, l'a dépouillée, a usé d'un pouvoir considérable; ce grand corrupteur aurait pu devenir ministre! Le régime permettait ça!'



This article was followed in the same paper by another entitled 'Devait-on le taire?'(59), a rhetorical question put to the reader by Georges Blond who, unsurprisingly, answered it:

'Il faut, en vérité, que nous ayons perdu beaucoup de simplicité et de santé morale pour nous poser cette question: "Fallait-il le taire?" On distingue toujours très bien, d'ailleurs, dans ces chœurs de questionneurs, les voix intéressées.'

Georges Blond maintained that it was important that such questions should be given an airing, that the French public should not forget about 'la corruption juive introduite dans l'organisme social français', and he compared the moral tonic he derived from Les Pirates de Paris to that to be found in Jeanne avec nous, a comparison that the author of that play, Claude Vermorel, might not have found as flattering as Georges Blond had intended it to be.

Despite the exhortations and warnings that Georges Blond gave about the stupidity of asking oneself whether or not the play should have been written, the majority of critics did indeed ask it. Jacques Berland put it quite unashamedly in Paris-Soir:(60)

'Mais était-ce vraiment nécessaire de vouloir replonger le public dans un cloaque qu'on cherche précisément aujourd'hui à assécher?'

Unashamed, too, is Roland Purnal who in Comoedia asked:(61)

'Semblable évocation est-elle ou non salubre, utile et souhaitable - eu égard à la moralité publique?'

The two questions were answered by Georges Ricou in La France Socialiste(62), when he came to the conclusion that there are 'des sujets qui ont causé trop de ravages dans notre pays, entretenu trop de discordes'. It was better that these affairs should be wrapped in as deep a silence as possible, and kept far from the theatre:



'L'affaire Stavisky est de ce nombre. Elle nous est trop douloureuse, trop honteuse aussi, pour qu'on souhaite en ranimer les apparences, même sous le titre Pirates de Paris appuyé d'un sous-titre qui dissipe toute illusion. Il y a vraiment d'autres imageries nationales, émouvantes, bienfaisantes à la santé du public populaire à évoquer ou à faire renaître.'

René Miquel found the whole evening 'par trop puérile'(63), and that the audience seemed to 's'amuser pour n'avoir pas à pleurer'. The author was guilty of 'les grosses ficelles du mélo', of writing a text that was vulgar 'sans être, pour cela, plus réaliste'.

The only critics who held any brief for the play were Maurice Rostand, Armory and Morvan Lebesque. Rostand's appreciation was, admittedly, rather luke-warm - he found the first part 'un peu anodine'(64), but from the beginning of the second half 'le ton s'élève', and the final three tableaux 's'écourent avec intérêt et sont assez sobrement mélodramatiques'. Paul Oettly was a Stavisky 'plein d'autorité', Maurice Rémy as a policeman 'joue...avec une étonnante canaillerie', and Alice Field was 'adroite et belle'.

Armory wrote that he understood the idea of Michel Daxiat very well: 'rappeler par l'histoire du personnage la pourriture des mœurs, prémisses de notre défaite, justification d'une réforme totale à accomplir.'(65)

The critic of La Gerbe, understandably, was full of praise for both the play and the acting. Michel Daxiat had 'réussi dans son entreprise'(66) and he ended his article by pointing out that: 'il sera curieux de noter la réaction du public populaire devant cette formule nouvelle du mélodrame'.

If there was any notable reaction from the public, it was not one of curiosity, and the play was taken off in the middle

of March, giving a run of less than a month, despite the praise that Alain Laubreaux, quite unashamedly heaped on Michel Daxiat's play through the columns of Je Suis Partout:

'Je pense à l'article que j'écirais sur le spectacle de l'Ambigu si je n'étais pas l'ami de Michel Daxiat. C'est bien simple, je fulminerais. Je demanderais à l'auteur et à son théâtre s'ils sont fous, ayant entre les mains l'instrument qu'ils possèdent, d'être demeurés en deça de l'effort qu'ils pouvaient fournir.

(...) Sur l'ouvrage lui-même, je n'ai rien à dire que ne pense l'auteur.... C'est un mélo, consciencieusement construit et écrit sur la demande qu'il en a reçue, dans la forme même et dans la moule que cette demande lui fixait...

Durant tant d'années, on n'a montré que des pièces de confection ou d'inspiration juives, où les Chrétiens étaient honteusement représentés, des comédies à adultères, à coucherries, qui diffamaient la famille française, peinte aux couleurs les plus abjectes, pour la première fois on lui offre une pièce où l'on appelle un Juif un Juif, où le Juif apparaît en clair sur le fond d'un régime d'ordure et de décadence.' (67)

It is interesting to note that despite the fact that 800 mètres and Les Pirates de Paris, in different ways, supported the ideals of the Germans and Vichy, dramatic critics on the whole were unimpressed by the 'philosophy' of the two plays and retained a certain independence of judgement when reviewing the plays; thus the more moderate critics tended to review the plays on their dramatic merits rather than anything else.

Les Pirates de Paris and 800 mètres were not the only plays which met with little success in the eyes of the critics - and of the public which would soon detect the propaganda in a play. Alain Laubreaux himself attacked a play written with the aim of supporting the 'Révolution Nationale', although what Laubreaux objected to in this play was the support it gave to Vichy; although he was a German sympathiser, he was opposed to Vichy. The play, Les Eaux Basses by André Roubaud, tells the story of a young couple who denounce a corrupt official - who, is in fact,

the girl's father - who has made a lot of money through profiteering. Laubreaux remarked that these Eaux Basses were 'des eaux de Vichy première manière' and the play had 'un goût moral~~e~~ désuète'.(68)

Other collaborationist 'pièces de circonstance' were shown with a certain amount of success; Marcel Thiébaud commented on audience reaction to this sort of play during the occupation in an article written shortly after the war ended:(69)

'...on retourna au théâtre.... Ce fut d'abord pour y guetter les moindres allusions qui, d'un coup, auraient rendu toute la salle hostile ou complice. On épiait les sous-entendus.'

Among these plays were Marie-Stuart by Marcelle Maurette, and La Duchesse en Sabots by Jean-Michel Renaitour; Charles Quinal in Le Matin(70) gave a sympathetic review which presented Mary Stuart as an innocent woman wronged by the English:

'Perdue sur la terre d'Ecosse, mêlée à la neige et aux brusques soleils d'Ecosse, mêlée à un homme d'Ecosse, elle demeura notre Reine. Elle garda orgueilleusement - dangereusement l'alliance française, l'esprit français, le coeur français: elle eut confiance en Elizabeth.... Ses fautes, ses grandeurs sont nôtres. Son parfum est celui des filles de nos champs.

Sa mort est celle d'un soldat. Elle repose à Westminster.

Qui la rendra à Saint-Denis?'

La Duchesse en Sabots, which was presented at the Théâtre de l'Odéon on October 15th 1942, dealt with the annexation of Brittany to France by the marriage of Anne de Bretagne to Louis d'Orléans; the opening of the play is no more than anti-British propaganda:

'Anne de Bretagne: Serais-je pas mieux coiffée ainsi?

La Dame d'Honneur: Mais alors vous ne pourriez pas porter le hennin?

Anne de Bretagne: Je l'abandonnerais volontiers. Je n'ai jamais prisé beaucoup cet échafaudage qu'il faut tenir en équilibre sur la tête.

La Dame d'Honneur: C'est la mode cependant. On dit que la reine Isabelle le portait avec beaucoup de goût.

Anne de Bretagne: Elle aurait mieux fait de moins donner du Royaume de France à ces chiens d'Anglais.

La Dame d'Honneur: Le fait est que les Anglais n'ont rien à faire sur le continent, et que s'ils restaient dans leur île on se disputerait moins en Europe.

Anne de Bretagne: En tout cas, chez nous, en Bretagne, ils ne comptent guère d'amis; ils ne sont guère appréciés. J'ai eu grand tort de solliciter leur secours. Je n'ai ensuite qu'à m'en plaindre. Et pour ma part, j'aimerais mieux mâle mort que de devoir jamais épouser un Anglais.'

Not everyone thought that the dramatic production of the Third Republic was as putrid as many critics would have liked to make out; not everyone thought that plays should be written solely with the aim of extolling the merits of the 'Révolution Nationale'; not everyone was as gloomy about the state of the theatre as Copeau(71), who complained that 'nous n'avons pas de répertoire populaire'.

Georges Pioch, for example, allowed that Jean Cocteau had 'beaucoup de talent, et du plus rare, dans La Machine à Ecrire'.(72) Of the criticisms of Cocteau, Pioch stated that he had not been able to tolerate 'certaines senteurs d'eau bénite et croupie ou de confessional équivoque qui ont alors abondé contre Jean Cocteau'. The champions of this new 'Ordre Moral' were a menace, he wrote, who, with the blessing of the censor, could very well reduce the theatre to a string of platitudes and 'niaiserie sentimentale'. Pioch hadn't forgotten the example of the 'pudibond Sosthène de la Rochfoucauld-Doudeauville, ministre de Charles X, (qui) s'occupait à nantir d'une feuille de vigne les statues les plus franches de virilité'. The 1940-41 season was not much

affected by these 'remous d'une trouble vertu', he continued, but from the direction of Vichy the public had to expect some unpleasant surprises. A filmed version of L'Arlésienne had been censored as it was felt in certain quarters that a young man of nineteen in the France of the "Révolution Nationale" would be incapable of dying for love. Certain plays of Molière were becoming almost unrecognisable: in Le Malade Imaginaire Thomas Diafoirus no longer asked 'Baiserai-je, papa?', but 'Embrasserai-je, papa?'.

Alphonse Séché (73) decided that 'l'art pour la masse' as provided in Nazi Germany would not be, and had not been, successful in France; he gave the example of the movement which started in France in 1905: at that time a number of "Théâtres Populaires" and "Universités Populaires" were opened; only a very few of them had any lasting success and the Théâtre Populaire de Belleville closed down through lack of support; he added: 'N'en doutons pas, les films qui exploitent le pittoresque des milieux ouvriers attirent surtout la clientèle bourgeoise, qui y goûte des émotions fortes!' Chateaubriant was making a mistake, Séché asserted, if he thought that any one author could consciously write a play for the "peuple"; the success of Péguy was quite different - 'Péguy n'écrivait pas pour le peuple. Mais, peuple, il l'était. Sa puissance et son ingénuité, il n'eut pas à les "fabriquer sur commande"'. Séché went on to sum up his position by saying that:

'Une oeuvre qui serait écrite pour la masse ne serait écrite pour personne. La masse est un agrégat, une somme. La collectivité est un ensemble. Pour agir sur l'ensemble, il importe d'agir sur l'unité; il faut émouvoir l'homme pour émouvoir l'humanité.'

Claude Vermorel writing in La Gerbe(74) was among those critics who hoped that the 'années quarante' would see a renaissance in French dramatic art, not that the present could not boast such names as Pagnol, Giraudoux, Claudel, Guitry and Sarment. He hoped that this renaissance of the theatre would include a revolt against the old discredited values, 'de tous les faux enrichissements, du drame de Diderot aux essais avortés des surréalistes'. For him this renaissance was personified by Jean Anouilh, and he praised:

'la haine de l'argent chez Anouilh, ses élans vers la pureté marquant bien, en effet, cette transition vers le théâtre sain, et fort, et noble, et poétique, pour tout dire, le grand théâtre que nous souhaitons.'

It is strange that Claude Vermorel should join in the 'chasse aux surréalistes' when he was shortly to write Jeanne avec nous, a play violently attacking the Germans, which will be discussed in Chapter Four.

Maurice Rostand also cited the name of Jean Anouilh as being among those young writers who offered hope for the future (75); the name of Jean Giono had emerged into the limelight with Le Bout de la Route; he gave favourable mention to Edouard Bourdet's Hyménée(76), Jean Sarment's Mamouret and to plays by Sacha Guitry and Stève Passeur. He described La Machine à Ecrire, which 'loin d'être un insuccès, fut un de ces malentendus qui existent entre le public et l'originalité du talent'. Another play by Cocteau, Renaud et Armide, put on at the Comédie-Française in April 1943, received Rostand's particular approbation as it was a play written in verse, a 'genre' which Rostand hoped would revive, for it was a 'genre' which was:

'essentiel, celui qui a donné à la France ses plus grands chefs-d'oeuvre. C'est dans cette atmosphère que j'écrivis Souvenez-vous, Madame que l'Odéon vient de représenter avec un accueil qui m'a ému;... De telles entreprises ont leur sens et leur importance: elles sont comme les sous-bresauts d'une Muse qui refuse de mourir. Tant que des poètes resteront en France qui croiront au théâtre en vers et assureront sa continuité, nous pourrons garder de l'espoir...'

But for Rostand it was not only from the talent of contemporary writers that audiences would benefit - the theatre had to provide for a 'faim de grandeur et de beauté';(77) it was the 'pûreté brûlante' of Racine, the 'coeur immortel' of Musset, and the 'leçon de grandeur' of Edmond Rostand which would satisfy this hunger; Rostand warned: 'n'entraînons pas vers les bas-fonds un public qui ne demande qu'à respirer sur les cimes.'

In Paris-Soir, H.-R. Lenormand attacked Georges Pélorsson who in La Nouvelle Revue Française(78) had expressed the view that:

'le goût s'est perverti, depuis vingt ans,, sur la scène comme ailleurs. Dédaignant l'homme, on s'est tourné vers le fœtus. Nous avons eu une littérature, un théâtre, un art en général, de carabins et d'homoncules.'

Lenormand was outraged that anyone who had had the chance of seeing Le tombeau sous l'Arc de Triomphe, l'Annonce faite à Marie and La Guerre de Troie n'aura pas lieu should have made such utterances.

In an article published in La Gerbe(79), Charles Dullin attacked those people who said the theatre was dying:

'Il y a en France un public unique, un public capable de saisir les traits les plus subtils, d'accepter les audaces sans trop se laisser duper par la fausse originalité; il y a mille ressources, mille mains tendues. Il suffirait de vouloir imposer un peu d'ordre et d'équité dans ce monde du théâtre pour qu'on s'aperçoive que, là aussi, il y a d'immenses ressources...'



Once the house of the theatre had been put in order as far as possible, the theatre had a very definite rôle to play: but not, for Dullin, a rôle which was linked to the philosophy of Vichy or the Nazis:

'Le théâtre a un rôle à jouer, un rôle au sein d'une communauté qui doit surmonter les petits égoïsmes et les scepticismes négatifs. Les spectateurs réunis dans une même salle, communient pour quelques heures aux mêmes sources. Ils ont beau être différents, séparés par leurs opinions, ils vivent ensemble pendant la durée du spectacle et si ce spectacle a été beau, ils en emportent quelque chose qui ne s'effacera pas aussitôt après la sortie.'

Yvon Novy reported an interview in the first number of Comœdia with Charles Dullin and Gaston Baty entitled 'Théâtre pour temps nouveaux'.(80) In the interview they both stated that they had no intention of laying down rules for a 'theatrical philosophy' or for 'theatrical aesthetics':

'Il ne s'agit pas d'imposer une esthétique. Le théâtre se prête à de multiples modes d'expression. Cette diversité même est un des éléments prépondérants de sa vitalité. Mais le principe fondamental est que tous ces modes d'expression obéissent à une conception artistique et théâtrale. Il est inadmissible de les faire dévier dans des manifestations qui n'ont d'autre objet que de s'adresser aux instincts les plus vulgaires d'un public qu'on dessert, de ce fait, et qui, souvent, s'en rend compte.'

They had nothing to say about the drama of the inter-war years, nor of the standard of contemporary drama; their advice was mostly practical - they recommended the abolition of the 'billet de faveur', and the releasing of theatres from financial pressures and exploitation. For Gaston Baty, the theatre had an important educational rôle to play - school children and students had to be introduced more effectively to the riches of the French classical theatre. Like Alphonse de Chateaubriant, Dullin was keen on creating a theatre for the people:



'il faut imaginer une formule qui les avantagerait directement et personnellement. Cette initiative demanderait à être prise d'accord avec les groupements syndicaux et les grandes corporations organisées et, si possible, avec leur collaboration.'

Jean-Louis Barrault saw the need for reform of the theatre(81) - it had to be raised from its position as a secondary art to its proper place; according to Barrault the theatre was not to be regarded as an unnecessary luxury and, most important of all, the theatre should not be used as a means of propaganda. A theatrical experience had to be enriching, revivifying, comforting - not a lesson in morality, but 'une leçon purifiée de la vie'. But tragedy, he said, had disappeared from the modern stage - tragedy, the ennobling spectacle of the theatre - while comedy, merely the 'détente', flourished. There was at that time, he complained, no great tragic author (Montherlant to some extent was to fill this gap) - the cinema had led astray those actors who might have been able to interpret tragic rôles. The cure for the present low standard of tragedy lay firstly in an improvement in the standards of theatrical instruction - particularly at the Conservatoire. A school of 'athlètes affectifs' had to be created: 'Qu'on les envoie au stade', he exhorted - perhaps to Roland Garros? - echoing the dictum of Jacques Copeau: 'Autant que notre climat le permet, il y aura lieu de multiplier en plein air les manifestations de grande envergure et d'inspiration élevée.'(82) A school for authors had to be created as well; the idea of 'conscience professionnelle' had to be fostered, the old useless teachers eliminated - 'voilà la vermine' Barrault said, in a fashionable outburst of intolerance:

'Faisons en sorte que cette forme moderne du théâtre soit telle que quiconque ne sera pas attelé à cet enseignement physique et psychique ne pourra pas monter sur les planches sans être ridicule. Que cette forme devienne une véritable alchimie.'

The various critics adopted various political attitudes according to the political colour of the newspaper for which they were writing. Some critics were very outspoken in their political beliefs and allowed their criticisms to be affected by these beliefs - such a critic was Alain Laubreaux or Lenormand. Many other critics and people in the world of the theatre - good, bad or indifferent - to their credit remained reasonably independent of political circumstances. But it is very rare to find a man who during the occupation years never allowed a personal attitude or political bias to colour in some way his activities in the theatre.

From all parts of the political spectrum came opinions as to what the theatre should do and what the theatre should be; from the example preached by a Fascist dictator, to those people who attempted to be more reasonable. Yet many of those people who may have wished to adopt an apolitical attitude must, to some extent, be accused of - consciously or unconsciously - bowing to the pressure of Vichy and the Nazi collaborators. For Dullin to be able to write in such a violently Fascist paper as La Gerbe, indicated that he, in some ways, identified himself with the philosophy of the new France. Capable as Barrault may have been as a theatrical "animateur", he nevertheless fostered the cult of the body and the "stade"; writers such as Obey and Giraudoux expressed attitudes and opinions which, in the rapidly changing circumstances, they might have kept to themselves if they had known how their works were to be interpreted. It may have fallen to the Comédie-Française, as a great national institution, to set the example which could have helped those more likely to be swayed by the exceptional circumstances of the German occupation.

Footnotes to Chapter 2

- 1) Le Matin, 5.8.40.
- 2) QUEVAL, Jean, Première Page, Cinquième Colonne, p. 338.
- 3) La Gerbe, 31.10.1940.
- 4) LAUBREAUX, Alain, Ecrit pendant la Guerre, p. 9.
- 5) Ibid., p. 45.
- 6) Ibid., p. 61.
- 7) Je Suis Partout, 7.2.1941.
- 8) In its first number, Comoedia printed a list of the names of people collaborating on the paper; amongst others were: Jean Anouilh, Jean-Louis Barrault, Gaston Baty, Edouard Bourdet, Marcel Carné, Fernand Crommelynck, Derain, Drieu La Rochelle, Charles Dullin, Serge Lifar, Montherlant, Marcel Pagnol, Stève Passeur, Pierre Renoir, Jean Sarment, Jean-Paul Sartre (who only wrote about the production of Les Mouches) and Charles Vildrac.
- 9) Les Lettres Françaises Clandestines, No.11, November 1943.
- 10) Other papers with drama criticism included: Le Franciste, L'Appel, La Révolution Nationale, Panorama, Au Pylori, La Semaine à Paris, Vedettes, L'Illustration and Les Ondes.
- 11) Semaine à Paris, 15-23.1.1943
- 12) Ibid.
- 13) La Gerbe, 19.12.1940
- 14) Ibid.
- 15) Report in Les Ondes, 13.6.1943.
- 16) La Gerbe, 8.8.1940.
- 17) Comoedia, 5.7.1941.
- 18) L'Atelier, 2.12.1940.
- 19) Les Nouveaux Temps, 2.9.1941.
- 20) Comoedia, 13.11.1941.
- 21) Comoedia, 12.7.1941.
- 22) La Révolution Nationale, 8.2.1942.
- 23) Comoedia, 21.6.1941.

- 24) La Gerbe, 18.12.1941.
- 25) Les Nouveaux Temps, 2.3.1941.
- 26) Ibid.
- 27) Ibid.
- 28) COPEAU, Jacques, Le Théâtre Populaire, pp. 44-45.
- 29) Report which appeared in Comoedia, 5.7.1941 by Charles Méré, President of "La Société des Auteurs et Compositeurs".
- 30) L'Appel, 26.6.1941.
- 31) Je Suis Partout, 25.10.1941.
- 32) La Gerbe, 30.10.1941.
- 33) Je Suis Partout, 1.11.1941.
- 34) L'Oeuvre, 1.11.1941.
- 35) Paris-Midi, 20.12.1941.
- 36) L'Appel, 8.5.1941.
- 37) Vedettes, 13.5.1944.
- 38) Je Suis Partout, 26.5.1944.
- 39) Quoted by Toute la Vie, 1.6.1944.
- 40) La France Socialiste, 30.6.1944.
- 41) Aspects, 7.7.1944.
- 42) La Gerbe, 1.6.1944. The article originally appeared in October 1938, in the Septième Carnet of the Vieux Colombier.
- 43) L'Appel, 8.6.1944.
- 44) Pariser Zeitung, 31.5.1944.
- 45) Revue du Monde, July 1944.
- 46) Comoedia, 5.7.1941.
- 47) GIRAUDOUX, Jean, Le Sport, p. 50.
- 48) L'Oeuvre, 12.7.1941.
- 49) Les Nouveaux Temps, 15.7.1941.
- 50) BARRAULT, Jean-Louis, 'Nécessité de l'Effort', article published in Comoedia, 21.6.1941.

- 51) Le Petit Parisien, 6.7.1941.
- 52) Comoedia, 28.6.1941.
- 53) Le Petit Parisien, 4.7.1941.
- 54) Paris-Midi, 9.7.1941.
- 55) La Gerbe, 10.7.1941.
- 56) Paris-Soir, 12.7.1941.
- 57) L'Oeuvre, 12.7.1941.
- 58) Le Petit Parisien, 28.2.1942.
- 59) Le Petit Parisien, 11.3.1942.
- 60) Paris-Soir, 13.3.1942.
- 61) Comoedia, 21.3.1942.
- 62) La France Socialiste, 14.3.1942.
- 63) Le Matin, 11.3.1942.
- 64) Paris-Midi, 13.3.1942.
- 65) Les Nouveaux Temps, 17.3.1942.
- 66) Le Petit Parisien, 14 & 15.3.1942.
- 67) Je Suis Partout, 14.3.1942.
- 68) Le Petit Parisien, 18.12.1943.
- 69) THIEBAUT, Marcel, "Le Théâtre à Paris pendant la Guerre", Cornhill Magazine, no. 964, April 1945, p. 334.
- 70) Le Matin, 21.10.1941.
- 71) COPEAU, op.cit., p. 39.
- 72) L'Oeuvre, 9.8.1941.
- 73) Les Ondes, 13.6.1943.
- 74) La Gerbe, 2.2.1941.
- 75) Paris-Soir, 17.3.1941.
- 76) Paris-Midi, 8.9.1941.
- 77) Paris-Soir, 17.3.1941.
- 78) PELORSON, Georges, "Jeune Théâtre et Théâtre de Jeunes", La Nouvelle Revue Française, 11.1.1941, p. 234.

- 79) La Gerbe, 25.7.1940.
- 80) Comoedia, 21.6.1941.
- 81) BARRAULT, Jean-Louis, "Rôle du Théâtre", Comoedia, 16.5.1942.
- 82) COPEAU, Jacques, op.cit., p. 41.

Chapter 3 : The Theatre and the Resistance

Bariona and prisoner-of-war theatre - Les Mouches

- Antigone - Sodome et Gomorrhe.

If there were plays that advocated, in various ways, the benefits of pursuing a policy of collaboration, there was also a very small number of plays that advocated resistance. This number was necessarily small, for the very idea of theatre requires that numbers of people should be informed of the event and so gather together to see it. It was therefore virtually impossible to have clandestine theatres in the same sort of way that there were clandestine newspapers and clandestine literature. The clandestine theatre relied on the fact that in some plays the author was clever enough to communicate a message of resistance from behind a screen of allegory and metaphor that temporarily fooled the censor.

There were perhaps only two plays that were written with the exclusive aim of putting across a hidden message advocating resistance to the audience - one of these was Sartre's first play Bariona, and the other Jeanne avec nous by Claude Vermorel, which will be discussed in the next chapter. Antigone by Jean Anouilh, Sodome et Gomorrhe by Jean Giraudoux and Les Mouches by Jean-Paul Sartre have also all been mentioned as plays which put across the idea of resistance to audiences, and these three plays will be discussed in this chapter.

It is worth remembering that Bariona had been written, produced and acted in by Sartre at a prisoner-of-war camp at Christmas time 1940; Simone de Beauvoir recalls:

'Au Stalag, il avait composé et mis en scène une pièce, Bariona; le sujet apparent de ce mystère était la naissance du Christ; en fait, le drame traitait de l'occupation de la Palestine par les Romains, et les prisonniers ne s'y étaient pas trompés: ils avaient applaudi, la nuit de Noël, une invitation à la résistance.' (1)

The theatre played an extremely important rôle in the prisoner-of-war camps - not merely did it pass the time of day and



amuse audiences, but it helped to give the prisoners a 'raison d'être', a means of escape into the world of illusion which was created by a certain type of play, and was so particularly important to Parisian theatre audiences during the occupation.

'Le principal travail des prisonniers', wrote Paul Juif in his book Théâtre et musique des Temps de Misère(2), était de fabriquer de l'illusion; car ils avaient besoin d'illusion comme du pain.... Il ne s'agissait pas de mentir, mais d'échapper.'

Hence the popularity of the comedies of Beaumarchais and Molière in the camps, for not only was laughter therapeutic, it was also 'un signe de liberté'(3). In these circumstances the theatre allowed one to resist, not openly or even against the Germans, but 'l'entreprise théâtrale était résistance à soi-même, ce soi-même qui, à l'occasion, était le pire adversaire.'(4)

Juif mentions some of the plays that were put on in the camp where he was prisoner; they included works by Hugo, Ben Jonson and Musset and a boulevard comedy by Louis Verneuil - L'Amant de Coeur; they also put on Andromaque, La Farce de Maître Pathelin, Le Mariage Forcé, La Mort de Cambronne by Sacha Guitry, and, surprisingly, La Cruche Cassée by Kleist.

All these plays were put on in conditions of extreme difficulty with the absolute minimum of material aids. Jean Diuro, writing in Comoedia(5), spoke of the miraculous way in which one P.O.W. troupe were able to put on Topaze:

'Si l'on demandait à un directeur de théâtre de monter Topaze avec les seules ressources du stalag, il éclaterait de rire et dirait: c'est absolument impossible! Il aurait d'ailleurs raison. Il faut, en effet, avoir été prisonnier de longs mois et l'être encore, pour oser entreprendre une pareille tâche et surtout le mener à bien.(...)le tailleur magicien (...) réalisa tous les costumes sans étoffe, sans fil et sans machine à coudre (...) ce qui constitue un beau tour de force!'

There was also the problem of feminine rôles - a nettle which was grasped, it seems, with courage:

'Ce problème difficile à résoudre dans un camp de prisonniers, fut réglé avec élégance par ceux de nos camarades qui acceptèrent une tâche doublement ingrate. Il est impossible pour un homme de jouer un personnage de Suzy avec plus de talent, de finesse, et ... allons-y, de charme et de séduction que ne l'a fait Jacques Lafite.' (6)

The fascist press took advantage of the theatrical activities in prisoner-of-war camps to paint a rosy picture of what life was like behind the 'barbelés'. Paul Juif warns that:

'La propagande allemande s'ingéniait avec la lâche complicité de Vichy à faire croire que nous menions dans les camps "la vie du château"'. (7)

Such an example was given in an article written by Robert Brasillach, who was himself a prisoner for a short while; which appeared in Le Petit Parisien (8) and which informed readers that:

'Certains films ont popularisé les 'revues' et les spectacles de variétés qu'organisaient dans l'autre guerre les prisonniers; on se rappelle encore les images oocasses et touchantes de ces garçons déguisés en 'girls' de music-hall et de ces pauvres décors montés par d'ingénieux bricoleurs...nos camarades des camps révélaient à tous l'ingéniosité et la gracieuse invention de notre race - la vraie culture. Bien longtemps après qu'ils seront rentrés, moi qui n'étais qu'un spectateur parmi d'autres, je penserai à deux ou trois visions de l'écurie du bloc 5, à Elisabeth chantonnant dans son jardin printanier, à une robe rouge contre un mur jaune, à des ombres nocturnes étendues autour d'une lanterne clignotante, à un chevalier burlesque sur une monture échappée du Quichotte et à toutes ces images dansantes et fraîches qui ont laissé vivant en nous, cet hiver, l'enchantement du théâtre.'

Nevertheless, Comoedia seems to have made a genuine effort to keep prisoners in contact as far as possible with what was going on in the world of the theatre, organising a 'Concours de Scénarios' through diplomatic channels in order to 'donner à tous le sentiment profond qu'ils sont intimement liés à la communauté française'. (9) In the pages of the same paper it was announced that a troupe of actors formed at the prisoner-of-war

camp Stalag IIA and known as 'Les Masques en Cage' were to put on Un Crime entre Amis by Jean Leloup and René Blackman at the Théâtre Lancry(10); the play ran for a month from October 7th to November 6th 1942. In November 1943, Comoedia announced (11) that the 'Direction Générale des Centres d'Entraide' and the paper Toutela France were organising a competition for prisoners-of-war to write a play in the 'esprit prisonnier'!

An article which appeared in La Gerbe in May 1942 warmly praised Robert Andriveau's play Ce n'est plus le temps de rire(12) which was put on by the Théâtre de l'Essai; the play was written and first performed in a prisoner-of-war camp and then transferred to Paris; it tells the story of a prisoner-of-war who wants to write a fairy story, then recount his dreams, and then write an adventure story, but by the end of the play he has decided to describe things 'tels qu'ils sont'. Paul Juif's warning comes to mind as one reads the criticism of the play:

'...l'oeuvre telle qu'elle est, nous a donné une joie réconfortante car il y a souffle non seulement de la "grandeur", de cette grandeur si souvent demandée ici-même, mais également un peu de cet espoir en demain...de cet espoir en eux...de cet espoir en nous aussi. Et le fait qu'une féerie a pu naître dans un camp de prisonniers, n'en est-il pas la meilleure preuve?'

La Gerbe was also responsible(13) for giving a great deal of publicity to a music gala that was put on at the Théâtre du Gymnase with a programme of music written by P.O.W.'s during their internment. The concert was given by a group formed at Stalag IXa called the "Groupement Artistique de Ziegenheim", and included professional musicians and actors. These prisoners had put Lulli's music to various plays by Molière, and the actors in the troupe had put on Le Dépit Amoureux, Tartuffe, Le Médecin malgré lui and Le Barbier de Séville. The choral society at the

camp had performed a number of chorales by Bach, Ave Verum by Mozart and, once the Germans had lent them enough instruments, Fauré's Requiem and Wagner's Siegfried Idyll. The Germans, La Gerbe reported, also lent them a magnificent library, 'sans excepter Shakespeare, Dickens et Kipling'.

Another 'Spectacle de Camp' was put on in Paris in December 1943(14) under the auspices of the 'Maison du Prisonnier'.

Comoedia reported that it was a:

'Véritable spectacle de camp comme nos prisonniers en montent dans leurs lointains Stalags et Oflags, avec rien ou presque, si ce n'est leur coeur, leur esprit et leur volonté de bien faire...Kommando, pièce en un acte écrite par deux prisonniers, témoignage simple et émouvant de scènes vécues quotidiennement derrière les barbelés durant des jours, des semaines, des mois...'

Under the auspices of the Red Cross, various P.O.W. troupes toured other prisoner-of-war camps. In an interview, Georges Lerminier, an ex-P.O.W. and now "Inspecteur Général des Spectacles"(15), recounted that among the many plays that were put on with success in other camps, were Don Juan, L'Annonce faite à Marie and Noé by André Obey, a play which sent a special 'frisson' down the spines of the captive audience watching the captive animals in the Ark.

It was in these conditions that Bariona was put on; writing in Theatre Arts in 1946, Sartre had this to say of the play:

'My first experience in the theatre was especislly fortunate. When I was a prisoner in Germany in 1940, I wrote, staged and acted in a Christmas play which, while pulling wool over the eyes of the German censor by means of simple symbols, was addressed to my fellow prisoners. This drama, biblical in appearance only, was written and put on by a prisoner, was acted by prisoners in scenery painted by prisoners; it was aimed exclusively at prisoners (so much so that I have never since then permitted it to be staged or even printed) and it addressed them on the subject of their concerns as prisoners. No doubt it was neither a good play nor well acted: the work of an amateur, the critics would

say, a product of special circumstances. Nevertheless, on this occasion, as I addressed my comrades across the footlights, speaking to them of their state as prisoners, when I suddenly saw them so remarkably silent and attentive, I realized what the theatre ought to be - a great collective, religious phenomenon.' (16)

It is more than a little ironic that Robert Brasillach, a man whose political views and position vis-à-vis the Germans could not have been more different from those of Sartre, should have written of a similar evening elsewhere that he had rarely seen anything 'de plus beau que le mystère joué à Noël au camp de Soes, en Westphalie'. (17)

In seven tableaux, Bariona recounts the story of Christmas night and the conversion of Bariona, chief of the village of Béthaur situated some seven leagues from Hebron.

In the first tableau, Lelius, a Roman civil servant, arrives in the village and is entertained by Levy the publican. Lelius represents officialdom, German or Roman, as does his title - the publican calls him "Monsieur le Super-résident", all too easily translated into "Herr Oberresident" - and the forces of collaboration are represented by the publican, who, when Lelius remarks in surprise: 'Vous êtes un homme cultivé quoiqu'Israélite' (18) proudly replies: 'J'ai eu le très grand avantage de faire mes études à Rome' (19).

The whole conversation between Lelius and the publican is a satire on the situation of occupied France, from Lelius' remark about the publican's eau-de-vie: 'Elle mériterait d'être romaine' (20), to the more sinister remark that Rome would not take amiss the advent of a messiah if this man 'ferait preuve d'une compréhension réaliste de la situation de la Judée'. (21) The conversation ends with a discussion about the possibility of raising

the taxes in the area, particularly as the Jews are benefiting from the Romans' technical expertise:

'Nos colons ont installé d'admirables usines à Bethléhem. C'est peut-être par là que nous viendront les lumières. Une civilisation technique, vous voyez ce que je veux dire. Hein?'(22)

The second scene starts with Bariona's irruption into the room and the hasty departure of the publican. Bariona represents the honest but rather simple local chief; his great fault is that he lives, subject to Rome, without hope. Then Lelius broaches the subject of a possible increase in the taxes; Bariona's immediate reaction is one of outrage:

'Le village saigne. Depuis que vos colons ~~romains~~ ont créés les scieries mécaniques à Bethléhem, notre plus jeune sang coule en hémorragie et cascade, de rocher en rocher, comme une source chaude jusqu'aux basses terres qu'il arrose. Nos jeunes gens sont là-bas, dans la ville. Dans la ville, où on les asservit, où on les paie un salaire de famine.'(23)

But the defiance of his speech ends on a note of despair which is characteristic of him until the end of the play: 'Laissez-nous donc mourir tranquilles'.(24) Nevertheless, before this first tableau ends, Bariona apparently acquiesces in Lelius' wishes, but it is only to call a meeting of the 'Anciens du Conseil' where he produces his counsel of despair: they will pay the new tax, but no-one will bear any more children in the village: 'il faut résoudre nos âmes au désespoir', he says(25):

'...je souhaite que notre exemple soit publié partout en Judée et qu'il soit à l'origine d'une religion nouvelle, la religion du néant et que les Romains demeurent les maîtres dans nos villes désertes et que notre sang retombe sur leurs têtes.'(26)

But, "coup de théâtre", Bariona's wife, Sarah, arrives to announce that she is pregnant. If Bariona represents despair

then Sarah represents hope, and she announces to her husband and the elders that she intends to bear the child:

'Je veux lui donner aussi le soleil et l'air frais et les ombres violettes de la montagne et le rire des filles. Je t'en prie, laisse un enfant naître, laisse encore une fois une chance se courir dans le monde.'(27)

At this point Lelius enters again; he, for somewhat different reasons, entirely agrees with what Sarah says; the interests of society must be considered, he points out; Rome, 'tutrice bienveillante de la Judée'(28), is fighting a war, and she must be able to call on the 'indigènes qu'elle protège, arabes, noirs, israélites'.(29) Nevertheless, Bariona prevails on the elders to make a vow not to procreate - now only a sign from God could weaken their resolve.

The third tableau tells the story of just such a sign - the angel announces the birth of Christ to the shepherds who, in the fourth tableau, bring the glad tidings to the people of Béthaur. Just as the joyous crowd is about to leave for Bethlehem, Bariona appears and persuades them that the story of the angel and the birth of a so-called messiah is a tale for idiots; disappointed, the crowd disperses, only to gather again as the three kings come into the village and persuade them to come and worship the new-born son of God. Before leaving, Balthazar tells Bariona: 'Tu souffres et pourtant ton devoir est d'espérer'.(30)

In the following tableau we find Bariona half-wondering if this new-born messiah is in the pay of Rome, and he laments the crucifixion of Sion - the only true crucifixion he has ever known. Nevertheless, Bariona, too, is drawn to the stable where, again, he meets the three kings; Balthazar explains to him why Christ was born:



'Il vient dire aux aveugles, aux chômeurs, aux mutilés et aux prisonniers de guerre: vous ne devez pas vous abstenir de faire des enfants. Car même pour les aveugles et pour les chômeurs et pour les prisonniers de guerre et pour les mutilés, il y a de la joie.'(31)

Finally, Bariona is persuaded by Balthazar and when it is announced that troops are advancing on Bethlehem to massacre the innocents, it is Bariona who gives them the courage to save the child of God:

'Je ne veux pas mourir. Je n'ai aucune envie de mourir. J'aimerais vivre et jouir de ce monde qui m'est découvert et t'aider à élever notre enfant. Mais je veux empêcher qu'on ne tue notre Messie et je crois bien que je n'ai pas le choix: je ne puis le défendre qu'en donnant ma vie.'(32)

For now Bariona believes not only in the birth of Christ, but in the joy of being alive as well, in the joy of being able, at last, to hope:

'Dans la joie! Je déborde de joie comme une coupe trop pleine. Je suis libre, je tiens mon destin entre mes mains. Je marche contre les soldats d'Hérode et Dieu marche à mon côté...marchons, saouls de chants, de vin et d'Espoir.'(33)

And the play ends with Bariona addressing himself directly to the audience of prisoners:

'Et vous, les prisonniers, voici terminé ce jeu de Noël qui fut écrit pour vous. Vous n'êtes pas heureux et peut-être y en a-t-il plus d'un qui a senti dans sa bouche ce goût de fiel, ce goût âcre et salé dont je parle. Mais je crois que pour vous aussi, en ce jour de Noël, - et tous les autres jours - il y aura encore de la joie!'(34)

The play, as Sartre says, tends to be limited in its appeal by the fact that, originally, it was aimed at one particular audience: its message, although thinly veiled by the Christmas story, is so obvious that it is surprising that it was ever performed in a P.O.W. camp: it would certainly never have got past the censors in Paris and Vichy, who, as the war progressed, became more and more aware of the sort of remarks which would make



a special sort of contact with the audience. Sartre, as he says in the introduction to the play, was not particularly interested in telling the story of the birth of Christ, but in reaching the largest audience possible within the confines of the camp:

'Si j'ai pris mon sujet dans la mythologie du Christianisme, cela ne signifie pas que la direction de ma pensée ait changé, fût-ce un moment, pendant la captivité. Il s'agissait simplement, d'accord avec les prêtres prisonniers, de trouver un sujet qui pût réaliser, ce soir de Noël, l'union la plus large des chrétiens et des incroyants.' (35)

Sartre's message was a message of hope - to hope was to resist, if not openly against the enemy, then at least against oneself and the temptation of despair. The ridiculing of the Germans under the guise of Lelius and the unsympathetic treatment of the collaborating publican is of only secondary importance; here the satire is grim humour, and if the prisoners smiled it must have been, in many cases, despite themselves.

The construction of the play is simple and episodic; the language is uncertain although the blending of satirical and religious content is cleverly managed. The play has been performed only on rare occasions since the war. Although Bariona cannot be described as a theatrical masterpiece, it is nevertheless interesting as the first example of Sartre's writing for the theatre; it also represents a very definite step away from La Nausée, and a step towards his next play, Les Mouches, which was to be written just over two years later. The change in the direction of Sartre's thought is very marked during the years of the occupation, and Bariona, a play committed to a political cause and acting as a vehicle of a call to resist the invader, can, in retrospect, be seen as a very clear sign of this evolution.

Les Mouches was the first play that Sartre wrote for public performance and was put on by Charles Dullin at the Théâtre de la Cité on June 3rd 1943. There has been much discussion as to whether Sartre wrote the play primarily as a piece of propaganda, subtly attacking the Germans, or whether this was more of a coincidental factor, very much secondary to the more important philosophical and political ideas in the play concerning the liberty of the individual and his duty and his need to be committed to society.

There is a strong case to be made for the first thesis. Critics(36) have pointed out that the French public was used to seeing and understanding references to contemporary events in the guise of the mythology of classical antiquity; Jean Giraudoux's La Guerre de Troie n'aura pas lieu, first produced in 1935, had had a considerable effect and was still fresh in the minds of the theatre-going public. Much of Les Mouches can be seen to present the ideas of those in favour of collaboration as well as of those who advocated resistance; Jupiter could be taken to be Hitler, and if Egisthe, symbolic of Vichy and perhaps of Pétain himself, and Clytemnestre, symbolic of the collaborators, allow their subjects to indulge themselves in self-pity and an orgy of breast-beating, then this, too, was the policy of Vichy, who attempted unceasingly to convince the French of their guilt and that the military and moral collapse of France was brought upon themselves as a result of the frivolity and sinfulness of the years leading up to the Second World War. Oreste can be seen to be the well-educated intellectual who eventually finds himself having to make a choice, and again is

representative of many intellectuals during the 'drôle de guerre' and the war itself, who found themselves, for once perhaps, unable to ignore the political issues raised by the war and the occupation of France, and who eventually chose to become in some way, and to differing degrees, committed to a cause.

To continue the examination of the symbols of the play, if one has to decide who represents the resistance, then this is a more difficult problem; one is immediately tempted to give the rôle to Oreste, but this would be a mistake as we must regard Oreste as the outsider (despite the fact that he has links with Argos by his birth), who comes to deliver the city of its plague of flies. If the part must be given to anyone, then it must be given to Electre.

Taken at this level, the message of the play is clear; fight the German invader and the collaborator - and once men have discovered that they are free, then no god, dictator or political system can enslave them.

It is eloquent of the change in attitudes to this particular play that most of the critical works on Sartre's plays which appeared shortly after the war, whether they <sup>were</sup> published in newspapers or books, and even some quite recent criticism, discussed Les Mouches almost exclusively in these terms. The first of these, which appeared during the war itself in Les Lettres Françaises Clandestines, was published in December 1943, and explained that the play had to be interpreted as a defence of personal liberty, and, more particularly, as a defence of political liberty.(37) Writing in La Revue des Langues Vivantes in 1949, Guy Descamps, although admitting the importance of the question of philosophical liberty raised by the play, neverthe-

less still very much put the emphasis on the topical interpretation of the play:

'Pendant les années 1943 et 1944, on vit succéder toute une série de pièces mythologiques aux oeuvres historiques. La mythologie, bien que situant un débat dans une région universelle et neutre, permettait de faire poindre de loin en loin un sentiment intime d'actualité.

Dans le courant de l'été de 1943, Charles Dullin créa au Théâtre de la Cité la pièce Les Mouches de Jean-Paul Sartre. Quoique le thème de la pièce, qui raconte le retour d'Oreste dans les murs d'Argos, ne fût que la liberté philosophique (du libre-arbitre), lorsque le tyran Egisthe s'écriait:

"Oreste sait qu'il est libre, Alors ce n'est pas assez que de le jeter dans les fers. Un homme libre dans une ville c'est comme une brebis galeuse dans un troupeau. Il va contaminer tout mon royaume et ruiner mon oeuvre."

Le seul mot de 'libre' eut une telle force que le public ne manqua pas d'y découvrir une apologie de la liberté politique.'(38)

This interpretation of the play can be defended with considerable justification; so many people accepted the play in this way in 1943 that it is very surprising that the German censor ever allowed the play to be put on. In La Force de l'Age, Simone de Beauvoir underlines this point when she writes:

'Un soir sur une table d'auberge, Sartre se mit de nouveau à sa pièce. Non, il ne renonçait pas aux Atrides; il avait trouvé le moyen d'utiliser leur histoire pour attaquer l'ordre moral, pour refuser les remords dont Vichy et l'Allemagne essayaient de nous infester, pour parler de la liberté. En écrivant le premier tableau, il s'inspira de la ville de Santorin dont l'accueil nous avait paru tellement sinistre: Emborio, ses murs aveugles, l'écrasant soleil.'(39)

But to interpret Les Mouches solely in this way is to ignore the more important and lasting elements of the play which can, to some extent, explain Sartre's literary evolution from La Nausée, a novel whose hero is anything but 'engagé', through to Bariona and on to later works where Sartre's writing unequivocally champions the idea of 'engagement'.

The Oreste of the opening pages of Les Mouches has quite a lot in common with Roquentin - they are both men isolated from the people around them, they both feel that they have no rôle to play in this world. Nevertheless, during Les Mouches, Oreste comes to realise that his ambition is to find a place, temporarily at least, in the world of Argos, and he comes to regard his freedom not as some type of abstract, intellectual virtue, but as something which can be positively used; there is a development in him, and Sartre uses this development for dramatic as well as philosophical ends; Oreste has developed from unquestioningly accepting the lessons of the 'pédagogue' in the second scene of act two:

'A présent vous voilà jeune, riche et beau, avisé comme un vieillard, affranchi de toutes les servitudes et de toutes les croyances, sans famille, sans patrie, sans religion, sans métier, libre pour tous les engagements et sachant qu'il ne faut jamais s'engager, un homme supérieur enfin, capable par surcroît d'enseigner la philosophie ou l'architecture dans une grande ville universitaire, et vous vous plaignez!'(40)

One suspects that there is a hint of autobiographical self-criticism in the passage. From this position, Oreste changes so that he can tell Electre later in the play: 'je veux être un homme de quelque part, un homme parmi les hommes.'(41) If Oreste finds some solution to the problem of life, so does Roquentin - he comes to the conclusion that one must create a fictitious world in which to survive. Yet Oreste's solution is very different to that of Roquentin: while Roquentin retires to a world of fiction, Oreste breaks into a world of commitment. But if their solutions are different, they are both, to some extent, mythomaniacs: if Roquentin saves himself from a fallen world by becoming part of a story, Oreste in a similar way at

the end of Les Mouches saves himself by becoming legend again; at the end of the play Oreste is as mythic as Roquentin.

Bariona, unlike Oreste, has always been an 'homme de quelque part' - he is the chief of his village in an occupied country; he is 'engagé' right from the beginning of the play.

But what is surprising about Les Mouches and, more particularly, Bariona, is that Sartre should have created these two characters after La Nausée and Roquentin. The outbreak of the war must explain this development to some extent - as Oreste, the intellectual, was unable to remain detached, so Sartre, the intellectual, was unable to do so; indeed, he had his 'engagement' positively thrust upon him when he was made a prisoner-of-war shortly after the German invasion of France. But even before this event, his attitude towards politics and the political scene had considerably changed; in Les Mots Sartre describes himself as a child and boy as finding his reality only in the world of books; it was an attitude he took thirty years to change - the thirty years leading up to the outbreak of the Second World War:

'C'est dans les livres que j'ai rencontré l'univers: assimilé, classé, étiqueté, pensé, redoutable encore; et j'ai confondu le désordre de mes expériences livresques avec le cours hasardeux des événements réels. De là vint cet idéalisme dont j'ai mis trente ans à me défaire.' (42)

Simone de Beauvoir remarks on this change in him when she writes about a week that they spent together in February 1940:

'Il était bien décidé à ne plus se tenir à l'écart de la vie politique. Sa nouvelle morale, basée sur la notion d'authenticité, et qu'il s'efforçait de mettre en pratique, exigeait que l'homme 'assumât' sa "situation".' (43)

The shock of the outbreak of war, to which no intelligent Frenchman could remain indifferent, and the fact that his own personal development was leading more towards ideas of political activity combined with the fact that he spent some months of 1940-1941 in a prisoner of war camp, can to some extent explain how he came to write Bariona; the events of 1939 and 1940 could only have confirmed Sartre in the political direction that he had begun to follow before the invasion of France.

It is significant that Sartre wrote of the production of Bariona and of the theatre in general in the prisoner-of-war camp that it should be 'a great collective phenomenon'.(44) It has been pointed out that the word 'collective' is of great importance(45); La Nausée was written by one man about one man, and the novel is, necessarily, read by the individual. The fact that Sartre chose to abandon this particular literary form for some time and concentrate on the theatre, which must be, as he says, a collective experience, something that takes place 'parmi les hommes' is also indicative of this change in him.

There are important similarities between the heroes of the two plays. In their own ways, both Bariona and Oreste tend to wash their hands of the situation in which they find themselves - Oreste tries to rise above it intellectually, Bariona chooses to ignore it by accepting defeat in advance in collective suicide. Both, by the end of the play, have decided that there is hope for mankind, hope that lies in the fact that man has liberty if he chooses to stretch out his hand and take it; at the end of Les Mouches, Oreste tells Jupiter:



'Mais, tout à coup, la liberté a fondu sur moi et m'a transi, la nature a sauté en arrière, et je n'ai plus eu d'âge, et je me suis senti tout seul, au milieu de ton petit monde bénin, comme quelqu'un qui a perdu son ombre; et il n'y a plus rien eu au ciel, ni Bien, ni Mal, ni personne pour me donner des ordres.' (46)

And at the end of Sartre's 'Christmas play',<sup>(47)</sup> Bariona tells Sarah: 'Je suis libre, je tiens mon destin entre mes mains.' (48).

We must accept the possibility that Sartre to some extent intended Les Mouches to be an allegory on the situation of contemporary France - particularly after writing Bariona; but the difference between the two plays, and it is an important difference, is that Les Mouches can survive independently of this allegorical interpretation, whereas Bariona cannot. It is significant that many critics writing about Les Mouches in recent years have tended to deal only briefly with or even ignore this allegorical significance in preference to putting the emphasis more on the philosophical aspects of the work. This partly explains the recent remarks of some distinguished French men of the theatre<sup>(49)</sup>, who now maintain that contemporary audiences did not see a 'hidden meaning' behind Les Mouches in 1943, an assertion which is only too easily belied, however, by the examination of contemporary or near-contemporary reviews of the play.

The reviewers in the collaborationist press took extreme and, as was only too often the case, unintelligent attitudes vis-à-vis Les Mouches. Dullin had foreseen that the play would probably divide opinions when he warned that:



'On ne peut bien juger d'un spectacle avant la dernière épreuve qu'il subit au contact du public. A ce moment-là il suscite des courants de sympathie et d'hostilité qui apportent une part vivante dans ce jeu qu'est une représentation théâtrale.'(50)

The more outspoken hardliners were extremely rude about the play, accusing Sartre of wallowing in the stinking putrefaction that lay in the wake of the surrealist and dadaist movements, monsters born of the rotten third republic. André Castelot wrote that Les Mouches was a new Electre in the tradition of Giraudoux, but 'repensé par un dadaïste ou un surréaliste attardé...pour ne pas dire par quelque névrotique'.(51) It is difficult to see what elements of surrealism or dadaism there are in the play, and one can only assume that these words had become common insults in 1943, and that Castelot was using them to defend what he regarded as more worthwhile, if more traditional, values.

Alain Laubreaux, as to be expected, was very uncomplimentary about the production; he was particularly irritated by the costumes and the décor which was almost universally adversely criticised, and indeed, judging from photos in contemporary newspapers, this criticism seems to have been justified, although it could have been expressed somewhat differently;

Laubreaux wrote that Les Mouches:

'remonte à la découverte de l'art nègre et aux expositions de dessins de fous dont les années d'après l'autre guerre, sous la loi des dilettantes désœuvrés de l'analphabétisme, ont enregistré la mode éphémère, et qui est aujourd'hui plus caduque et décrépite que les pâtisseries modern-style de 1900.'(52)

Most reviewers were particularly scornful of the appearance of Dullin, who, to Georges Ricou of La France Socialiste, appeared 'sous l'apparence carnavalesque d'un mage ou d'un chiromancien'.

There was no considered, intelligent criticism of the play, and one can only assume that the reviewers were only too aware of how the play was being interpreted by the audience, but did not dare say so, because to do so would have been remembered by the resistance; although the play was put on in mid-1943, the war was already going badly for the Germans and the reviewers, reading the writing on the wall, may have preferred to have attacked the play on 'artistic' grounds, thus preserving the possibility of their 'dédouanement' at a later date. The only thing that they felt they could do was to attack the play for anything but the right reasons, and they appear now as all the more ridiculous for having attempted to do so.

Maurice Rostand was the only critic who had any praise for the evening's performance; but even he could only talk in vague generalisations, finding that Les Mouches was: 'Un ouvrage exceptionnel par l'ampleur du développement, la puissance cosmique, la résonance métaphysique.' (53)

Only one critic made reference to the question of liberty; this was Roland Purnal in Comoedia (54) who, when speaking of Oreste's 'liberté' in Les Mouches, wrote:

'En substituant ce problème de la liberté à celui de la fatalité, J.-P. Sartre ne fait que répondre à quelque chose qui le hante depuis longtemps. Son oeuvre romanesque est là pour nous montrer ce qu'il faut entendre par 'liberté'. En tant que créateur, J.-P. Sartre, en effet, ne postule jamais rien au fond de ses personnages. Il conteste en eux tout principe, il les dépouille de toute substance, il ne les rend justiciables que du vide. Que l'on ne se récrie pas trop vite. Car par un étrange recours c'est à travers ce néant même que leur liberté se fait jour. Dans la mesure où il permet tous les possibles, un tel néant accorde à l'homme le pouvoir de faire l'usage qu'il veut de ses facultés.'

The last comment must go to Sartre who, in Comoedia of March 24th 1943, wrote of Oreste:

'Par ce geste, (the murder of the queen) qu'on ne peut isoler de ses réactions, il rétablit l'harmonie d'un rythme qui dépasse en portée la notion du bien et du mal. Mais son acte restera stérile s'il n'est pas total et définitif, s'il doit, par exemple, entraîner l'acceptation du remords, sentiment qui n'est qu'un retour en arrière puisqu'il équivaut à un enchaînement avec le passé.

Libre en conscience, l'homme qui s'est hissé à ce point au-dessus de lui-même ne deviendra libre en situation que s'il rétablit la liberté pour autrui, si son acte a pour conséquence la disparition d'un état de chose existant et le rétablissement de ce qui devrait être.' (55)

One does not need to be particularly skilled in the art of reading between the lines to see that in this article at least, Sartre is linking his play to the contemporary situation - that the disappearance of 'un état de chose existant' refers to the German occupation, and by its disappearance, liberty and the proper order of things will return.

In the final year of the occupation there were two more plays put on by Jean Anouilh - a successful 'reprise' of Le Voyageur sans bagage, produced by Pierre Fresnay at the Théâtre de la Michodière on 1st April 1944, recalling the triumph of Georges Pitoëff at the Théâtre des Mathurins seven years earlier, and there was the first performance of the much discussed Antigone, which opened at the Atelier in February 1944.

When the play opened it was greeted with an almost unanimous chorus of praise; Laubreaux praised Anouilh's 'virtuosité à mêler le comique au tragique et l'amertume à la bouffonnerie'. (56) Georges Pelorson remarked on the 'beautés de style', admirably served by the 'mise en scène' of André Barsacq. (57) Maurice Rostand decided that Jean Anouilh was, without doubt, 'un des créateurs dramatiques les plus importants de cette

époque'.(58) There was no discussion of any possible 'interpretation' of the play in the press, except for the critic of Vedettes, Jean Laurent, who compared La Reine Morte to Antigone in terms that the Germans could have taken amiss:

'La Reine Morte est de la race d'Antigone; Elle ne peut pas, elle ne veut pas être sauvée. Elle meurt parce qu'elle ne veut pas comprendre. Le dictateur Ferrante de Montherlant a bien d'autres traits communs avec le fasciste Créon. Leur loi est juste, nécessaire, mais elle tue des jeunes femmes innocentes.... Le dernier visage d'homme que doit voir Antigone est celui du garde, symbole de la médiocrité et de la bêtise.'(59)

There has been much speculation, both at the time of its first production, and since, as to whether Antigone was a play advocating resistance or collaboration. On the one hand the play could be interpreted as an apology of the Germans and Vichy - Créon is presented sympathetically, and the dictator describes himself as a simple, honest man trying to do a difficult and unattractive job - that of trying to bring order and good government to a kingdom threatened by anarchy, opposing factions and civil war:

'Moi, je m'appelle seulement Créon, Dieu merci. J'ai mes deux pieds par terre, mes deux mains enfoncées dans mes poches et, puisque je suis roi, j'ai résolu, avec moins d'ambition que ton père, de m'employer tout simplement à rendre l'ordre de ce monde un peu moins absurde, si c'est possible. Ce n'est même pas une aventure, c'est un métier pour tous les jours et pas toujours drôle, comme tous les métiers. Mais puisque je suis là pour le faire, je vais le faire...' (60)

Equally well, the play could be interpreted as a play advocating resistance, with Antigone playing the rôle of the brave heroine refusing to be cowed by the tyrant Créon; she refuses to compromise and dies defending her principles.

The 'meaning' of the play depends almost entirely on how one interprets the rôle of Antigone in the play. In the first half of the play, the story-line stays fairly close to the Sophoclean original; Antigone is defending her right to bury her brother, a right which is defended by the laws of the gods; Créon, for his part, tries to defend his right to defend the state from anarchy and collapse. Up to this moment there is a certain sympathy both for Antigone and for Créon. Créon finally convinces Antigone that her desire to bury her brother Polynice is a vain one - that both her brothers were corrupt, and no-one is quite certain, anyway, whose body it is lying rotting on the plain; Créon points out that the idea of ritual burial is absurd as well. The drama seems to have ended, but suddenly rebounds again as a chance remark by Créon leads to Antigone's refusal to accept Créon's conception of 'bonheur':

'Quel sera-t-il mon bonheur? Quelle femme heureuse deviendra-t-elle, la petite Antigone? Quelles pauvretés faudra-t-il qu'elle fasse elle aussi, jour par jour, pour arracher avec ses dents son petit lambeau de bonheur? Dites, à qui devra-t-elle mentir, à qui sourire, à qui se vendre? Qui devra-t-elle laisser mourir en détournant le regard?'(61)

This winds the dramatic spring up for the second time, but for no better reason than the fact that Antigone is not prepared to accept Créon's statement. Antigone wants to be assured of future happiness in the here and now, she is not prepared to watch this happiness which could exist in the present, fade away and die:

'J'aime un Hémon dur et jeune; un Hémon exigeant et fidèle, comme moi. Mais si votre vie, votre bonheur doivent passer sur lui avec leur usure, si Hémon ne doit plus pâlir quand je pâlis, s'il ne doit plus me croire morte quand je suis en retard de cinq minutes, s'il ne doit plus se sentir seul au monde et me détes-

ter quand je ris sans qu'il sache pourquoi, s'il doit devenir près de moi le monsieur Hémon, s'il doit apprendre à dire 'oui', lui aussi, alors je n'aime plus Hémon!'(62)

It would appear to be more the reaction of a somewhat immature teenager rather than that of someone we can admire for their heroic moral or political convictions. By provoking and insulting Créon, Antigone succeeds in committing suicide. Our sympathy for and identification with Antigone have disappeared - and switches to Créon. The play from this point is no longer concerned with the ideals of the individual in conflict with the state: it has rather become more of an existentialist drama whose heroine Antigone has certain affinities with an Oreste. As with Sartre's hero, Antigone proves that she, too, is free; but free only to commit suicide:

'Antigone: Vous êtes le roi, vous pouvez tout, mais cela, vous ne le pouvez pas.

Créon: Tu crois?

Antigone: Ni me sauver, ni me contraindre.'(63)

Unlike Oreste, she uses this newly found power of liberty for ends we cannot admire.

The solution to the problem as to whether the play advocates resistance or collaboration can perhaps be solved by pointing out that there is no reason to believe that Anouilh had set out to write a political, or 'engagé' play, particularly as none of his earlier plays had been 'engagé' in any way. Antigone had a certain coincidental topicality which, even if he realised it was there, Anouilh could have regarded as being secondary to the real point of the exercise, which may have been no more than to write a play which was to be a popular success. But there are weaknesses in the play, for example in the style, where a certain facile recipe which Anouilh has used time and again to pull on heart strings of audiences:

'Antigone (to Ismène): Qui se levait la première, le matin, rien que pour sentir l'air froid sur sa peau nue? Qui se couchait la dernière seulement quand elle n'en pouvait plus de fatigue, pour vivre encore un peu de la nuit? Qui pleurait déjà toute petite, en pensant qu'il y avait tant de petites bêtes, tant de brins d'herbe dans le pré et qu'on ne pouvait pas tous les prendre?'(64)

Or again:

'Antigone (to 'Le Garde' and Créon): Oui. C'était moi. Avec une petite pelle de fer qui nous servait à faire des châteaux de sable sur la plage, pendant les vacances. C'était justement la pelle de Polynice.'(65)

There is a certain sugary coyness in these passages which is difficult to digest.

There was weakness in the costumes of the original performance where Créon, for no reason at all, wore evening dress at breakfast time; it was a point which irritated Roland Purnal in 1944(66) and which has been changed in more recent productions of the play.

Weakness in the extravagant use of anachronism, which makes the play too often seem absurd; as when Créon describes Polynice to Antigone:

'Un petit fêtard imbécile, un petit carnassier dur et sans âme, une petite brute tout juste bonne à aller plus vite que les autres avec ses voitures, à dépenser plus d'argent dans les bars.'(67)

Weakness in the fact that ultimately Antigone appears to die for no better reason than because she is afraid to grow up, and this is the basic weakness of the play, for up to the point where Anouilh has stayed close to Sophocles, the drama works, and although the language at times is a little precious, there is a certain dramatic tension caused by the fact that such important issues are discussed in such terms. But once Anouilh departs from his original, then the play seems to peter out, and our interest in it diminishes.

After the liberation, the majority of critics reviewed the 'reprise' of the play favourably, although there was considerable discussion about the various interpretations that could be applied to the play, as well as some unfavourable comments on Anouilh's conduct during the war. George Adam, writing in Les Lettres Françaises of October 7th 1944, reminded readers that although the 'Résistance' did not expect intellectuals to die for their cause, it did expect a certain amount of 'caractère' vis-à-vis the enemy, and Adam demanded of writers:

'de ne pas se faire, par leur attitude, par leurs gestes, les complices des traîtres qui, eux, s'étaient mis de leur plein gré au service de l'ennemi.'(68)

It was this lack of character that Adam attacked in Anouilh; he wrote that although one could in no way blame Anouilh for having allowed his plays to be performed, there was, nevertheless, no need for him to allow one of his articles to be published in Robert Brasillach's La Chronique de Paris; and that he should have refused to allow Je Suis Partout and La Gerbe to publish extracts from his works:

'Il devait savoir que les Brasillach et les Laubreaux fortifiaient leur position de vendus à l'ennemi en tirant du lustre de son amitié avec lui, Jean Anouilh.'(69)

In the same article, Adam recalls the article written by Claude Roy in one of the last numbers of Les Lettres Françaises Clandestines(70), in which Roy attacked the play for its 'accent désespéré' at a time when only 'notre foi en la victoire pouvait nous aider à vivre'. Claude Roy, attacking the complacent despair of Anouilh, also took Montherlant and Giono to task in his article:



'A force de se complaire dans le 'désespoir' et le sentiment de la vanité de tout, de l'inanité et de l'absurdité du monde, on en vient à accepter, souhaiter, acclamer, la première poigne venue. Peu importe ce que de l'homme, la tyrannie écrase ou mutile: l'homme est aussi méprisable. Peu importe les valeurs que l'oppression étouffe ou déracine: rien n'a de prix, rien n'a de sens. Et celui qui se prête à cette dérision, et à ce crime contre l'esprit, reste persuadé qu'il trouvera toujours en lui-même un suprême recours: Montherlant saura toujours jouir, puisque jouir est la seule vérité, Giono aura toujours le ciel à contempler et les herbes à machonner, l'Antigone d'Anouilh restera toujours libre de cette suprême liberté: le suicide. Quand Créon lui demande pourquoi, en fin de compte, elle meurt, elle répond 'Pour moi'. Cette parole sonne lugubrement, dans ce temps où, sur tout le continent, dans le monde entier, des hommes et des femmes meurent, qui pourraient, à la question de Créon, répondre: 'Pour nous...pour les hommes!'

Claude Roy made some valid points in his article, but they were expressed in rather emotional language, which is understandable enough, but it proves that at a time of war, articles by critics such as Roy could very easily become pamphlet-writing, albeit good pamphlet-writing, when discussing drama; whenever something can be politicised, then this is what can happen and Roy was championing the resistance cause in this article.

Pol Gaillard, writing in L'Humanité(71), also attacked both the play and its philosophy. Anouilh's heroine is led astray by her 'passion de l'absolu, sa sensibilité malade, son entêtement farouche au nihilisme total'. Her death is not a sacrifice but the suicide of an 'orgueilleuse'. What better than this play, asked Gaillard, could serve the ends of the Nazis? He finishes his article with a veritable diatribe against Anouilh's war record:

'Si Monsieur Anouilh avait le caractère un peu plus ferme, s'il avait un peu moins fréquenté les traîtres, il aurait compris cela, mais c'est la juste punition des faibles que leur intelligence aussi perde sa force, que leur talent devienne purement formel. Malgré ses beautés, Antigone restera, dans l'oeuvre de Monsieur Anouilh, non seulement un faux chef-d'oeuvre, mais une mauvaise action.'

Other critics, notably Pierre Bernard in Front National (72), and Guy Desson in Populaire(73), disagreed with George Adam and Pol Gaillard; Pierre Bernard had found an 'accent antifasciste' in the play, while for Guy Desson Créon is 'humain, comme l'est le garde'.

The majority of the critics at the liberation were favourably impressed by the play, and generally avoided discussing its political implications, following the example of Claude Hervin, who wrote in Libération in October 1944:

'Antigone, depuis sa création, a soulevé bien des discussions et des polémiques. En ce qui nous concerne, nous voulons nous placer strictement sur le plan de l'art dramatique et sur ce plan-là, Antigone est une oeuvre qui compte.'(74)

Claude Hervin, in his attempt to avoid polemic, overlooks the fact that one cannot divorce the content of the play from human beings and their reaction to it.

There is a case to be made for Les Mouches and Antigone to be interpreted as 'resistance' plays; Giraudoux's Sodome et Gomorrhe, although it is not perhaps a 'resistance play', nevertheless makes some extremely poignant comments on the contemporary situation which the supporters of the new régime may have found very embarrassing. Jean Giraudoux's Electre was regarded by many as the prototype of the play by Jean Anouilh, and it has been suggested that Sartre chose to write Les Mouches around a legend from classical mythology as a result of this play; this seems not impossible, despite the fact that Sartre did not have a particularly high opinion of Giraudoux as a playwright.(75)

Many of Giraudoux's works are based on historical or contemporary events. His novel, Siegfried et le Limousin, was based on events that took place in Germany directly after the first world war, and his play Siegfried was taken from this novel. Siegfried can be interpreted as a play that warned France of the dangers of a resurgent Germany; La Guerre de Troie n'aura pas lieu warned France and the free world in 1935 of the imminent danger of another world war. In 1938, reading Pour ce onze novembre at the Comédie-Française, he warned Frenchmen that: 'La défaite d'un pays s'est toujours reconnue à ce qu'elle y ménage les puissances et à ce qu'elle y atteint le peuple', and in Pleins Pouvoirs, a series of public lectures that he gave early in 1939, he said: 'Nous en sommes revenus à l'âge de pierre du sujet: la conservation de la vie, pour notre pays et pour nous'.(76)

At the end of Armistice à Bordeaux, Giraudoux writes: 'Partons donc, nous aussi. Partons seuls, car cette patrie aveugle et sourde que chacun avait à son côté, il la cherche, je la cherche en vain. Elle s'est évanouie de nos coeurs, elle a disparu de nos bras, nous ne la verrons plus...' The word 'patrie' or 'France' has a special significance for Giraudoux - and we can interpret the separation of Jean and Lia in Sodome et Gomorrhe as the separation of France from Frenchmen.(77) The France that has separated itself from Frenchmen is the France of the corrupt bourgeois, the financier, the profiteer whom Giraudoux describes in La Folle de Chaillot, and whom he is already attacking in Sodome et Gomorrhe. Although the play passed the inspection of the German censor,(78) it must have

touched on some very sensitive nerves among those who were supporters of the policy of collaboration. Although the play in no way calls for resistance, it nevertheless attacks those people whom Giraudoux thought were responsible for doing so much harm to France; there were those who may have thought that his official positions in the government just before the fall of France may have given him access to the sort of information that they would have found extremely awkward to explain away at the time of the liberation; both Sodome et Gomorrhe and La Folle de Chaillot could have been interpreted by these people as a preliminary covert attack on their activities, and there is a tenuous case to be made for saying that Giraudoux's death could be attributed to the people he attacked in his last two plays. The circumstances surrounding his death have always been left rather vague by biographers, or it has been attributed to complications following influenza; Donald Inskip writes:

'The illness which was to carry him off began as influenza, common enough in severe European winters, and doubly so in the conditions of the Paris of 1943. At Christmas-time, unable to go to the theatre as he would have wished, he nevertheless sent to everyone of the players in the cast of Sodome et Gomorrhe a personal message in which they recognized the delicacy of feeling of the author they had come to love. After the New Year he felt better and able once more to go about his business. Towards the end of January, however, the influenza returned in a form which made it impossible for him to go out; and some days later acute uraemia set in, complicated by meningeal haemorrhage. After three days of agony Giraudoux died in his flat on the Quai d'Orsay at ten-thirty on the morning of 31st January 1944.' (79)

It sounds convincing, but perhaps not quite convincing enough. He was still only sixty-one years old, and even Inskip admits that 'Nobody had expected anything of the kind to happen,

neither his wife, himself nor any of those who knew him. The first reaction everywhere was one of stupefaction and incredulity'.(80) Shortly after the liberation, Louis Aragon wrote(81) of his murder, and not of his death. In the April edition of Les Lettres Françaises Clandestines, an article provides further evidence of the sort of feelings a certain number of Frenchmen had about Giraudoux at a time when the defeat of the Germans was anything but a remote possibility:

'Son esprit était tout entier attaché à la rédaction de cette suite de Pleins Pouvoirs: Sans Pouvoirs, dont (dans une France libérée) la lecture nous révélera un des plus durs jugements portés par un esprit libre sur la trahison de Vichy, sur les complices de l'ennemi, et sur cet ennemi même.'(82)

There were many who admitted that they were only too happy to learn of Giraudoux's death; Céline published the following passage in Je Suis Partout of February 11th:

'En douce, les Juifs doivent bien se marrer, de lire les nécrologies de Giraudoux! Façon de leur lécher le cul par la bande. On se comprend...au nom des belles-lettres...de la pensée française et patati! La brosse! Jean-foutres! Supposez que je crève ou qu'on me crève, je voudrais voir les Izvestia me filer des nécrologies! Ah! minute! On regrette tous les jours d'être aryen...!'(83)

Whatever the truth about Giraudoux's death may be, it is true to say that Sodome et Gomorrhe must have caused more soul-searching than would at first appear to be the case to the casual observer. Les Lettres Françaises Clandestines when writing of his death, also spoke of the effect that another of Giraudoux's plays which was put on during the war had had on audiences:

'Il est bien que peu de temps avant Sodome et Gomorrhe, on ait repris à Paris un des sommets peut-être de l'oeuvre de Giraudoux, Electre. Il est bon que les Français aient entendu en 1943 le dialogue qui oppose aux tyrans et à ses crimes, à sa fausse sagesse et à sa fausse solli-

citade, l'intacte et indomptable Electre, la jeune fille Vérité, la jeune fille Justice.'(84)

One can interpret the play Sodome et Gomorrhe as symbolic of the divorce between France and Frenchmen; alternatively, and more specifically, one can interpret it as representative of a class struggle, that of the bourgeoisie and that of the workers, a class struggle that Pétain attempted but failed to put an end to: the fall of France and the destruction of Sodom did not succeed in stopping it, as Giraudoux points out at the end of the play:

L'Archange: Vont-ils enfin se taire! Vont-ils enfin mourir!  
L'Ange: Ils sont morts.  
L'Archange: Qui parle, alors?  
L'Ange: Eux. La Mort n'a pas suffi. La scène continue.'(85)

Whatever interpretation that one puts on the play, it must have been a work that the theatre-going public of the occupation found thought provoking, as is proved by the fact that it ran for two hundred and fourteen performances. It is a play written by a man who did not hesitate to castigate war and the 'mal des empires' in the opening pages of the play, and this in the middle of the German occupation:

L'Archange: Ce n'est pas là le pire! Et ce n'est pas l'intérêt de l'histoire. D'autres empires se sont effondrés! Et aussi à l'improviste. Nous avons tous vu des empires s'effondrer, et les plus solides. Et les plus habiles à croître et les plus justifiés à durer. Et ceux qui ornaient cette terre et ses créatures. Au zénith de l'invention et du talent, dans l'ivresse de l'illustration de la vie et de l'exploitation du monde, alors que l'armée est belle et neuve, les caves pleines, les théâtres sonnants, et que dans les teintureries on découvre le pourpre ou le blanc pur, et dans les mines le diamant, et dans les cellules l'atome, et que de l'air on fait des symphonies, des mers de la santé, et que mille systèmes ont été trouvés pour protéger les piétons contre les voitures, et les remèdes au froid et à la nuit et à la laideur, alors que toutes les alliances protègent contre

la guerre, toutes les assurances et poisons contre la maladie des vignes et les insectes, alors que le grêlon qui tombe est prévu par les lois et annulé, soudain en quelques heures un mal attaque ce corps sain entre les sains, heureux entre les bienheureux. C'est le mal des empires... Il est mortel... Alors tout l'or est là, entassé dans les banques, mais le sou et le liard eux-mêmes se vident de leur force. Tous les boeufs et vaches et moutons sont là, mais c'est la famine. Si c'est l'été, l'ombre brûle. Si c'est l'hiver, la pierre éclate. Tout se rue sur l'empire, de la chenille à l'ennemi héréditaire et aux hypothèques de Dieu. Le mal surgit là même d'où il était délogé pour toujours, le loup au centre de la ville, le pou sur le crâne du milliardaire. L'archange mon collègue qui fait tourner les crèmes et les sauces dans la cuisine des empires est entré, et c'est fini. Il est là, et les fleuves tournent, les armées tournent, le sang et l'or tournent, et dans la tourmente, l'inondation et la guerre des guerres, il ne subsiste plus que la faillite, la honte, un visage d'enfant crispé de famine, une femme folle qui hurle, et la mort.'

(86)

Footnotes to Chapter 3

- 1) BEAUVOIR, La Force de l'Age, p. 499.
- 2) JUIF, Paul, Théâtre et musique des temps de misère, pp. 16-17.
- 3) Ibid., p. 22.
- 4) Ibid., p. 24.
- 5) Comoedia, 4.7.1942.
- 6) Ibid.
- 7) JUIF, Paul, op.cit., p. 31.
- 8) Le Petit Parisien, 25.4.1941.
- 9) Comoedia, 21.11.1942.
- 10) Comoedia, 3.10.1942.
- 11) Comoedia, 13.11.1943.
- 12) La Gerbe, 28.5.1942.
- 13) La Gerbe, 19.6.1943.
- 14) Comoedia, 25.12.1943.
- 15) Interview given July 1970.
- 16) SARTRE, J.-P., "Forgers of Myths: The Young Playwrights of France", Theater Arts, no. 30, June 1946, pp. 324-335, p. 330.
- 17) Le Petit Parisien, 19.11.1942.
- 18) SARTRE, J.-P., Bariona, p. 6.
- 19) Ibid., p. 7.
- 20) Ibid., p. 6.
- 21) Ibid., p. 8.
- 22) Ibid., p. 9.
- 23) Ibid., p. 16.
- 24) Ibid., p. 16.
- 25) Ibid., p. 24.
- 26) Ibid., p. 30.



- 27) Ibid., p. 30.
- 28) Ibid., p. 31.
- 29) Ibid., p. 31.
- 30) Ibid., p. 66.
- 31) Ibid., p. 104.
- 32) Ibid., p. 113.
- 33) Ibid., pp. 114-115.
- 34) Ibid., p. 115.
- 35) Ibid., Introduction.
- 36) Among them, THODY, Philip, in Jean-Paul Sartre, p. 71.
- 37) Les Lettres Françaises Clandestines, no. XII, Dec. 1943.
- 38) DESCAMPS, Guy, in 'La Guerre et le théâtre des années 40', in Revue des Langues Vivantes, no. 1, 1949, pp. 160-63.
- 39) BEAUVOIR, Simone de, op.cit., p. 510.
- 40) SARTRE, J.-P., Les Mouches, pp. 23-4, in Théâtre.
- 41) SARTRE, J.-P., Les Mouches, p. 61.
- 42) SARTRE, J.-P., Les Mots, p. 46.
- 43) BEAUVOIR, Simone de, op.cit., p. 442.
- 44) SARTRE, J.-P., 'Forgers of myths', in Theater Arts, June 1946, p. 330.
- 45) GORE, Keith, Sartre: 'La Nausée' et 'Les Mouches', p. 45.
- 46) SARTRE, J.-P., Les Mouches, p. 101.
- 47) SARTRE, J.-P., Bariona, p. 114.
- 48) There is an interesting difference to be noted in Sartrean phraseology at the end of the two plays - whereas Bariona says to Sarah: 'Je suis léger, Sarah, léger, ah, si tu savais comme je suis léger!' (Bariona, p. 114), Oreste on the other hand says to Electre:  
    'Mon amour, c'est vrai, je t'ai tout pris, et je n'ai rien à te donner - que mon crime. Mais c'est un immense présent. Crois-tu qu'il ne pèse pas sur mon âme comme du plomb? Nous étions trop légers Electre: à présent nos pieds s'enfoncent dans la terre comme les roues d'un char dans une ornière. Viens, nous allons partir et nous marcherons à pas lourds, courbés sous notre précieux fardeau.' (Les Mouches, p. 104.).

- 49) Pierre Dux and Georges Lherminier, for example.
- 50) La Gerbe, 3.6.1943.
- 51) La Gerbe, 17.6.1943.
- 52) Le Petit Parisien, 5.6.1943.
- 53) Paris-Midi, 7.6.1943.
- 54) Comoedia, 12.6.1943.
- 55) Comoedia, 24.4.1943.
- 56) Le Petit Parisien, 19.2.1944.
- 57) Révolution Nationale, 19.2.1944.
- 58) Paris-Midi, 20.2.1944.
- 59) Vedettes, 4.3.1944.
- 60) ANOUILH, Jean, Antigone, in Nouvelles Pièces Noires, p.171.
- 61) Ibid., p. 186.
- 62) Ibid., p. 187.
- 63) Ibid., p. 174. It is a point that Sartre makes himself: 'She represents a naked will, a pure, free choice; in her there is no distinguishing between passion and action', in 'Forgers of Myths', Theater Arts, June 1946, p. 325.
- 64) ANOUILH, Jean, op.cit., p. 143.
- 65) Ibid., p. 167.
- 66) Comoedia, 19.2.1944.
- 67) ANOUILH, Jean, op.cit., p. 183.
- 68) Les Lettres Françaises, 7.10.1944.
- 69) Ibid.
- 70) Les Lettres Françaises Clandestines, no. XIV, March 1944.
- 71) L'Humanité, 12.10.1944.
- 72) Front National, 30.9.1944.
- 73) Populaire, 30.9.1944.
- 74) Libération, 22-23.10.1944.
- 75) C.f. SARTRE, J.-P., Situations II, p. 76.

- 76) Quoted by RAYMOND, Agnes, in Giraudoux devant la défaite et la victoire, p. 123.
- 77) Idem.
- 78) The play opened at the Théâtre Hébertot on October 11th, 1943.
- 79) INSKIP, Donald, Jean Giraudoux, pp. 132-133.
- 80) Ibid., p. 133.
- 81) The article which appeared in Front National, 20.9.1944, was as follows:  
    '"La Gestapo aurait assassiné Jean Giraudoux"  
    Notre confrère Ce Soir reproduisit hier soir une interview qu'a donnée à Lyon son directeur Louis Aragon.  
    L'ayant rencontré à Paris, chez M. Léon Moussinac, cinq jours avant sa mort, Jean Giraudoux lui apparut indiscutablement comme un résistant très secret mais très actif.  
    M. Aragon pense que le mystère qui a entouré jusqu'à présent la mort de l'auteur de Siegfried doit être dissipé, et il affirme:  
    - Il faut dire une chose qu'on a tenue jusqu'ici secrète, c'est que Jean Giraudoux, officiellement décédé d'une crise d'urémie, a été, selon le témoignage formel de son médecin, empoisonné par la Gestapo.'
- 82) Les Lettres Françaises Clandestines, no. XV, April 1944.
- 83) Je Suis Partout, 11.2.1944.
- 84) Les Lettres Françaises Clandestines, no. XV, April 1944.
- 85) GIRAUDOUX, Jean, Sodome et Gomorrhe, p. 164.
- 86) Ibid., pp. 12-14.

Chapter 4 : The Theatre and Censorship

Censorship of plays at the Comédie-Française - Charles  
Péguy and the Jeanne d'Arc phenomenon.

The theatre was a place where the Frenchman could, to some extent, rediscover his self-respect, a place where the man in the street could even collude with the resistance in innumerable and often totally unexpected ways which often escaped the vigilance of the German censor; Béatrix Dussane, in her Notes de Théâtre, asks the question:

'Fera-t-on jamais une histoire de la vie du spectacle pendant les années d'occupation? Il y faudrait les archives, sans doute disparues, des services de censure et de police allemands...'(1)

These records have indeed disappeared, as the Germans destroyed the archives of the Propagandastaffel; nor are there any records in the French public archives of plays censored during the German occupation. What does exist, however, (apart from any records in the French National Archives which are only available after fifty years have passed) are the prompt copies used at the Comédie-Française during the war. A study of the censored passages reveals that it was often the very unlikely and seemingly trivial remarks that, for the reason that they aroused some sort of feeling of resistance in the audience, the occupiers felt had to be cut out. Marcel Thiébaud, commenting on audience reaction during the war, wrote:

'...on retourna au théâtre.... Ce fut d'abord pour y guetter les moindres allusions qui, d'un coup, auraient rendu toute la salle hostile ou complice. On épiait les sous-entendus.'(2)

The cuts show that the Germans were particularly liable to censor in two different ways; firstly they were sensitive to passages which were likely to arouse feelings of patriotism, and secondly they suppressed all remarks that could have been inter-

preted in a way likely to ridicule the contemporary situation. A seemingly completely inoffensive play contained 'dangerous' lines, the explosive import of which would often be hard to interpret if one did not keep in mind the hardships of occupied France; this apparently innocent remark of Camargo in scene VI of Les Marrons du Feu was struck through with the blue pencil:

'Approchez un peu. - J'ai  
Depuis le mois dernier, bien pâli, bien changé,  
N'est-ce pas?' (3)

Nor was Musset guilty on just one occasion - potentially dangerous passages were cut from André del Sarto, such as one in the first scene when André remarks to Lionel:

'On ne tue plus aujourd'hui que les moribonds;  
Le temps des épées est passé en Italie.' (4)

Although the 'reprise' of André del Sarto began on May 19th 1941, it was a remark that was likely to become more and more embarrassing as the war progressed. Two scenes later André was again guilty of an indiscretion when he asks Lucrèce:

'Dites-moi, Lucrèce, cette maison vous plaît-elle?  
Êtes-vous invitée? L'hiver vous paraît-il agréable  
cette année? Que ferons-nous?' (5)

Nor is Fantasio any more discreet; when Spark exhorts him to go to England, the former replies:

'J'y suis. Est-ce que les Anglais ont une patrie?  
J'aime autant les voir ici que chez eux.' (6)

In fact, almost all references to England and English names were censored - unless they were pejorative - as also were all references to things and people German, as, for example, André del Sarto's remarks to Lucrèce about Cordiani:

'André: Cordiani est parti pour l'Allemagne,  
Lucrèce: Parti! Cordiani?  
André: Oui, pour l'Allemagne. Que Dieu le conduise!'  
(7)

While, Arcas, in Iphigénie en Tauride, shows the reverse side of the coin:

'Qui donc a si souvent renvoyé dans leur patrie  
Les captifs arrachés à une mort certaine?'(8)

In Labiche and Edouard Martin's La Poudre aux Yeux the photographs in a family album change from those of Lord Palmerston, le comte Gortchakoff, Horace Vernet and Léotard to those of Hector Berlioz, Duèdè Morny, Prosper Mérimée and Victor Hugo!(9)

Another passage from a play of Labiche had to be changed when the allusion to a certain German personality was too striking; in 29 degrés à l'ombre the line:

'...et qu'est-ce que je vois dans le vestibule? M.  
Adolphe, l'ignoble Adolphe!...' (10)

caused an uproar at the Comédie-Française; for the next performance Adolphe was rechristened Alfred.

All adverse references to the sun which could have been interpreted as referring to the German symbol disappeared; it was enough for Madame Ernstein in Donnay's L'autre danger to say to her husband:

'On a observé des tâches sur le soleil.'

And for him to reply:

'Oh! le sale!'(11)

to put the censor to work again.

Problems of food and clothing were amongst the main worries of any country involved in the war and references to this aspect of contemporary life were carefully vetted as they would

have provoked considerable audience reaction. The whole of the first scene of La Poudre aux Yeux was cut as it deals entirely with the price of fish and vegetables.(12) In the Bourgeois Gentilhomme the 'festin' at the end of the third act(13) with 'six cuisiniers' is omitted for similar reasons - even cardboard food (the ultimate in ersatz?) would have provoked an uproar. La Poudre aux Yeux was cut yet again when Madame Malingear evoked another topical problem:

'Mademoiselle Malingear...elle sait lire, écrire et compter. Madame Malingear...qui fait ses robes elle-même et raccommode avec tendresse les habits de son mari...'(14)

The war time press did not escape the innocent attention of Charles Vildrac when he describes the activities of journalists who attempt to:

'...Composer, la nuit, leurs ordures de journaux.'(15)

The grimmer problem of the informer is evoked by Sedaine in La Gageure Imprévue; la Marquise says to Gotte:

'Je n'aime point les domestiques qui reportent chez madame ce qui se passe chez monsieur.'(16)

Another hazard of being a person subjected to German rule was that one was liable to disappear without warning and without trace; Jews and many other categories of undesirables, perhaps suspected of collaborating with the resistance, vanished without ever being heard of again; for this reason the following passage from Donnay's L'autre danger was cut:

'Ernstein: Dans les premières années qui ont suivi notre sortie de l'école, nous nous voyions encore assez souvent. Tu ne serais jamais passé par Paris sans venir me serrer la main. Tu me donnais de tes nouvelles de temps en temps ...et puis, tout à coup, plus de nouvelles, plus rien...'(17)



If Jews were 'persona non grata' so also were negroes and other coloureds; although Malingear in La Poudre aux Yeux was allowed to remark:

'Mais vous avez aussi une voiture, une loge aux Italiens...'  
(18)

he was not allowed to continue:

'et un nègre...ce qui est plus cher!'

Léopold in Sarment's Léopold le Bien-Aimé was equally ill-advised when he replies to Martial's question:

Martial: Il n'y a pas d'autres figures dans vos souvenirs, mon oncle, voyons?

Léopold: Si, celle d'un vieux nègre que j'ai rencontré à Johannesburg. On l'avait amené au Congo; il n'a jamais su comment; il se raccrochait à moi. Une négresse pas laide, gentille - elle soignait mes chats - et un Chinois qui était cuisinier sur un navire portugais....Des braves gens, du bon monde.'(19)

The division of France, not only into two zones and into two nations - occupier and occupied - but also into two types of Frenchman - the collaborator and the patriot - was the cause for censorship of sombre portent in Courteline's L'Article 330:

'Le Président: Considérant qu'en France, comme d'ailleurs dans tous les autres pays où sévit le bien-fait de la civilisation, il y a, en effet, deux espèces de "droit", le bon droit et le droit légal, et que ce modus vivendi oblige les magistrats à avoir deux consciences, l'une au service de leur devoir, l'autre au service de leurs fonctions.'(20)

According to Simone de Beauvoir, Tartuffe was banned in the southern zone; in La Force de l'Age she states that she and her friends:

'...apprîmes avec jubilation que Tartuffe était interdit en zone libre.'(21)

Many papers reported that the play was 'déconseillé', and this seems more likely; nevertheless, the fact that it was 'déconseillé' may have been, in any case, tantamount to a ban.

The Comédie-Française, however, put the play on during the occupation, despite any opposition, official or unofficial; it is not clear whether it was the Germans or Vichy who were responsible for the play being declared 'déconseillé'; it is more probable that it was Vichy which might have seen in Tartuffe an uncomfortably accurate reflection of the attitude of their rôle of fellow-traveller profiting from the plight of innocent people. It was probably the general idea of what Tartuffe represented that inspired official opposition to the play rather than any particular lines which the Germans found unacceptable, for there are few cuts in the Comédie's prompt copy. Dorine's advice to Mariane is cut short in Act II, scene IV; advice which encouraged resistance in one Frenchwoman could inspire resistance in others:

'Mais pour vous, il vaut mieux qu'à son extravagance  
D'un doux consentement vous prêtiez l'apparence,  
Afin qu'en cas d'alarme il vous soit plus aisé  
De tirer en longueur cet hymen proposé.  
En attrapant du temps, à tout on remédie.  
Tantôt vous payerez de quelque maladie,  
Qui viendra tout à coup et voudra des délais;  
Tantôt vous payerez de présages mauvais:  
Vous aurez fait d'un mort la rencontre fâcheuse,  
Cassé quelque miroir, ou songé d'eau bourbeuse,  
Enfin le bon de tout, c'est qu'à d'autres qu'à lui  
On ne vous peut lier, que vous ne disiez "oui".'(22)

How many workers Dorine could have saved from deportation!

Cléante's advice to Orgon in Act V, scene III is also very much reduced; Vichy's censors might have seen that one eminent person might have been seen as a 'pompeux fripon', while the

'dévôt' of Tartuffe might become "devoted" to the cause of resistance:

'Dans la droite raison jamais n'entre la vôtre,  
Et toujours d'un excès vous jetez dans l'autre.  
Vous voyez votre erreur, et vous avez connu  
Que par un zèle feint vous étiez prévenu;  
Mais pour vous corriger, quelle raison demande  
Que vous alliez passer dans une erreur plus grande,  
Et qu'avecque le coeur d'un perfide vaurien  
Vous confondiez les coeurs de tous les gens de bien?  
Quoi? parce qu'un fripon vous dupe avec audace  
Sous le pompeux éclat d'une austère grimace,  
Vous voulez que partout on soit fait comme lui,  
Et qu'aucun vrai dévôt ne se trouve aujourd'hui?  
Laissez aux libertins ces sottes conséquences;  
Démêlez la vertu d'avec ses apparences,  
Ne hasardez jamais votre estime trop tôt,  
Et soyez pour cela dans le milieu qu'il faut:' (23)

The passage concerning the expulsion of Orgon and his family from his own home is very much reduced, for obvious reasons, by more judicious cutting:

'Monsieur Loyal:

Pour tous les gens de bien j'ai de grandes tendresses,  
Et ne me suis voulu, Monsieur, charger des pièces  
Que pour vous obliger et vous faire plaisir,  
Que pour ôter par là le moyen d'en choisir  
Qui, n'ayant pas pour vous le zèle qui me pousse,  
Auroient pu procéder d'une façon moins douce.

Orgon:

Et que peut-on de pis que d'ordonner aux gens  
De sortir de chez eux?

Monsieur Loyal:

On vous donne du temps,  
Et jusques à demain je ferai surséance  
A l'exécution, Monsieur, de l'ordonnance.  
Je viendrai seulement passer ici la nuit,  
Avec dix de mes gens, sans scandale et sans bruit.  
Pour la forme, il faudra, s'il vous plaît, qu'on m'apporte,  
Avant que se coucher, les clefs de la porte.  
J'aurai soin de ne pas troubler votre repos,  
Et de ne rien souffrir qui ne soit à propos.  
Mais demain, du matin, il vous faut être habile  
A vider de céans jusqu'au moindre ustensile:  
Mes gens vous aideront, et je les ai pris forts,  
Pour vous faire service à tout mettre dehors.  
On n'en peut pas user mieux que je fais, je pense:  
Et comme je vous traite avec grande indulgence,  
Je vous conjure, aussi, Monsieur, d'en user bien,  
Et qu'au dû de ma charge on ne me trouble en rien.' (24)

Once again, because of the risk of misinterpretation, the qualities of a 'prince ennemi de la fraude' are reduced in number:

'D'un fin discernement sa grande âme pourvue  
Sur les choses toujours jette une droite vue;  
Chez elle jamais rien ne surprend trop d'accès,  
Et sa ferme raison ne tombe en nul excès.  
Il donne aux gens de bien une gloire immortelle;  
Mais sans aveuglement il fait briller ce zèle,  
Et l'amour pour les vrais ne ferme point son coeur  
A tout ce que les faux doivent donner d'horreur.'(25)

One of the most apparently innocent of Molière's plays, L'Etourdi, contained lines which were, again, censored. It was felt, for example, that Mascarille should not complain that 'l'innocence est toujours opprimée'(26). Elsewhere, had Molière not foreseen the unfortunate 'jeu de mots' which did not, however, escape the attention of the censor:

'Que je suis un valet, mais fort homme d'honneur,  
Et qu'après m'avoir eu quatre ans pour serviteur,  
Il ne me fallait pas payer en coups de gaulles,  
Et me faire un affront si sensible aux épaules.'(27)

Nor did Molière foresee that criticism of the natives of Madrid - 'Quoiqu'à leur nation bien peu de foi soit due'(28) - would, at a future date be unacceptable. Elsewhere lines mentioning weapons were considered unsuitable and were rewritten, as in Mascarille's reproach to Elie:

'Je crois que vous seriez un maître d'arme expert:  
Vous savez, à merveille, en toutes aventures,  
Prendre les contre-temps et rompre les mesures.'(29)

which became:

'Ah! voilà tout le mal: c'est cela qui nous perd.  
Ma foi, mon cher patron, je vous le dis encore,  
Vous ne serez jamais qu'une pauvre pécore.'

The plays of Corneille led to reactions of which Albert Buesche, a German journalist could not approve:

'Et pourtant la scène est plus d'une fois devenue un tribunal. De manière surprenante, chez les classiques, ce sont Corneille et Racine qui retrouvent l'intensité d'action des vivants, particulièrement, virils, héroïques, moralement exigeants.... Aux représentations destinées à la jeunesse universitaire, cela devint une sorte de méthode. La scène du Théâtre-Français se transforma pour ainsi dire en tribune de la Chambre des Députés, de telle sorte qu'il fallut intervenir sérieusement.' (30)

There are censored copies of four of Corneille's plays in the archives of the Comédie-Française - Horace, Le Cid, Polyeucte, and Suréna. The subject matter of three of these plays might have caused the Germans some embarrassment; in Horace, two neighbouring countries are at war, the horrors of which are bemoaned by women who refuse to understand the political necessities for the massacre of their loved ones; in Le Cid, a young nationalistic hero, despite overwhelming odds, leads his countrymen to victory over the foreign invader; in Suréna, the heroine is in a position of constraint, obliged for political reasons to renounce her lover who is assassinated for the good of the state.

In all these plays the censor was at work on the remarks that Corneille's heroines had to make about the horrors of war; Chimène detests the ambition that creates it:

'Je sens mon triste coeur percé de tous les coups  
Qui m'ôtent maintenant un frère ou mon époux.  
Quand je songe à leur mort, quoi que je me propose,  
Je songe par quel bras, et non pour quelle cause,  
Et ne vois les vainqueurs en leur illustre rang  
Que pour considérer aux dépens de quel sang.  
La maison des vaincus touche seule mon âme:  
En l'une je suis fille, en l'autre je suis femme,  
Et tiens à toutes deux par de si forts liens  
Qu'on ne peut triompher que par la mort des miens.  
C'est là donc cette paix que j'ai tant souhaitée!  
Trop favorables dieux, vous m'avez écoutée!  
Quels foudres lancez-vous quand vous vous irritez,  
Si même vos faveurs ont tant de cruautés?  
Et de quelle façon punissez-vous l'offense,  
Si vous traitez ainsi les vœux de l'innocence?' (31)

Sabine, mocking her brother, curses war and the crimes of war:

'Mais quoi? vous souilleriez une gloire si belle,  
Si vous vous animiez par quelque autre querelle:  
Le zèle du pays vous défend de tels soins;  
Vous feriez peu pour lui si vous vous étiez moins:  
Il lui faut, et sans haine, immoler un beau-frère.  
Ne différez donc plus ce que vous devez faire:  
Commencez par sa soeur à répandre son sang,  
Commencez par sa femme à lui percer le flanc.  
Commencez par Sabine à faire de vos vies  
Un digne sacrifice à vos chères patries:  
Vous êtes ennemis en ce combat fameux,  
Vous d'Albe, vous de Rome, et moi de toutes deux.'(32)

For Sabine victory is hollow, peace after battle is the  
peace of death, war can only cause suffering:

'Le funeste succès de leurs armes impies  
De tous les combattants a-t-il fait des hosties,  
Et m'enviant l'horreur que j'aurais des vainqueurs,  
Pour tous tant qu'ils étaient demande-t-il mes pleurs?'(33)

Ideas of rebellion against present troubles were carefully  
cut out of the texts - such as Sabine's answer to 'le vieil  
Horace':

'Nous avons en nos mains la fin de nos douleurs,  
Et qui veut bien mourir peut braver les malheurs.'(34)

If Orode was worried by the idea of rebellious subjects,  
so also was the censor:

'Quand j'en pleurais la perte, il forçait des murailles;  
Quand j'invoquais mes dieux, il gagnait des batailles.  
J'en frémis, j'en rougis, je m'en indigne, et crains  
Qu'il n'ose quelque jour s'en payer par ses mains;'(35)

and again:

'Vous possédez sous moi deux provinces entières  
De peuples si hardis, de nations si fières,  
Que sur tant de vassaux je n'ai d'autorité  
Qu'autant que votre zèle a de fidélité:  
Ils vous ont jusqu'ici suivi comme fidèle,  
Et quand vous le voudrez, ils vous suivront rebelle;  
Vous avez tant de nom, que tous les rois voisins  
Vous veulent, comme Orode, unir à leurs destins.'(36)

Other remarks disappeared because of their unfortunate topicality: the idea of betrayal by one's near ones, for example:

'Suivons-le promptement, la colère l'emporte.  
Dieux! verrons-nous toujours des malheurs de la sorte?  
Nous faudra-t-il toujours en craindre de plus grands  
Et toujours redouter la main de nos parents?' (37)

The idea of war following a period of peace was unacceptable:

'Beaucoup par un long âge ont appris comme vous  
Que le malheur succède au bonheur le plus doux:  
Peu savent comme vous s'appliquer ce remède,  
Et dans leur intérêt toute leur vertu cède.' (38)

Few Frenchmen would have then agreed with 'le vieil Horace' when he says to the king:

'Et la louange est due, au lieu du châtiment,  
Quand la vertu produit ce premier mouvement.  
Aimer nos ennemis avec idolâtrie,  
De rage en leur trépas maudire la patrie,' (39)

Orode's self-recriminations could have been spoken by someone else:

'Et beaucoup plus heureux que je n'aurais voulu,  
Je me fais un malheur d'être trop absolu.  
Je tiens toute l'Asie et l'Europe en alarmes,  
Sans que rien s'en impute à l'effort de mes armes;' (40)

Many others would have echoed Eurydice's complaint:

'Et Crassus a rendu plus digne encore de moi  
Un héros dont le zèle a rétabli son roi.  
Dans les maux où j'ai vu l'Arménie exposée,  
Mon pays désolé m'a seul tyrannisée.  
Esclave de l'Etat, victime de la paix,  
Je m'étais répondu de vaincre mes souhaits,  
Sans songer qu'un amour comme le nôtre extrême  
S'y rend inexorable aux yeux de ce qu'on aime.' (41)

The three hundred and thirty-eighth anniversary of the birth of Corneille was celebrated in June 1944 with performances of Le Cid at the Palais de Chaillot, Cinna at the Odéon, and Horace at the Comédie-Française. Reporting the occasion in La



Gerbe Paul Blanchart wrote that:

'Avoir célébré Corneille en juin 1944 est un acte qui doit garder la valeur d'un symbole.'(42)

But if the subject matter of Corneille's plays was embarrassing to the occupiers, so also was that of two of the German plays brought to Paris and put on at the Comédie-Française for propaganda purposes: Iphigénie à Delphes by Hauptmann, and Iphigénie en Tauride by Goethe.

The idea of sequestration in Iphigénie en Tauride led to a number of possible parallels being drawn between the fate of Iphigénie and the fate of the French in general and of French prisoners in particular; lines such as:

'Avant l'heure marquée par un joyeux retour chez les miens et pour la fin de mes erreurs'(43)

had a poignant topicality which the authorities thought best suppressed. The following passages, both censored, have similar possibilities:

'O compatriote qui m'est cher! Le dernier des valets qui effleura le foyer de nos Dieux paternels nous est bienvenu en terre étrangère.'(44)

'Il me semble qu'ici tu séjournes à contre-coeur.'(45)

If sequestration was one unfortunate theme of the play, resistance to ill-fortune was another: for Iphigénie, Pylade:

'sait découvrir le conseil et l'aide qui conviennent aux persécutés.'(46)

Pylade and Oreste, foreshadowing other landings, are on the sea-shore:

'où la nef, avec leurs compagnons, cachée dans une baie, n'attend que le signal.'(47)

Later, Iphigénie warns Thoas:



'Le sort des armes est changeant: le guerrier prudent ne méprise aucun adversaire. Contre l'insolence et la cruauté la nature n'a pas non plus laissé sans arme la faiblesse. Elle lui a donné le goût des subterfuges. Elle esquivé et retarde, et détourne.'(48)

And later, for obvious reasons, a longer passage is entirely cut:

'Qu'est-ce qui fait vibrer toujours l'âme frémissante du conteur? N'est-ce pas ce que le héros entreprit sans chance de succès? Celui qui, seul dans la nuit, surprend une armée, qui, soudain, dévastateur comme la flamme, attaque ceux qui dorment, ceux qui s'éveillent et qui enfin, pressé par leur courage revenu, retourne au camp chargé du butin de l'ennemi, est-il le seul à mériter la gloire? Ou celui qui, seul encore, dédaignant les chemins assurés, franchit hardiment monts et forêts pour nettoyer de brigands les campagnes? Ne nous reste-t-il rien? Une tendre femme doit-elle se dépouiller de ses droits innés, opposer la sauvagerie à la sauvagerie, ainsi que les Amazones? Doit-elle vous dérober le droit du glaive et venger par le sang la soumission?...

Ecoute, ô Roi, il se forge une secrète tromperie; c'est en vain que tu demandes les captifs; ils sont partis et rejoignent leurs compagnons qui les attendent au rivage.'(49)

Iphigénie's explanation of how she recognised Oreste is also cut; her brother had racial characteristics he hadn't suspected:

'J'avais aussitôt senti la crainte que le mensonge d'un brigand m'arrachât de ce dieu tutélaire et me livrât à l'esclavage. Je les interrogeai avec soin. Je m'enquis de toutes les assurances, j'exigeai des signes et mon coeur est rassuré. Vois, sur sa main droite, cette marque, comme de trois étoiles, qui se montra dès le jour de sa naissance et que le prêtre interpréta comme un présage des exploits qu'accomplirait cette main.'(50)

Again in the Iphigénie à Delphes of Hauptmann passages where Iphigénie recounts her arrival and sojourn in Tauris were cut:

'En Tauride, ce fut l'existence d'une mort, les dieux le savent; par leur ordre, je fus arrachée, inconsciente de l'autel, chargée sur un navire et débarquée, fiévreuse, sur la rive de Tauride. Ce fut ma première mort.'(51)

An old man's description of the surroundings was considered unacceptable:

'La nuit s'élève en bruissant du ravin où coule l'onde castalienne. Les sombres eaux pressentent le voisinage impitoyable de ceux qui commandent la mort.' (52)

If the leader Agamemnon and his house do not deserve pity, then other leaders and other houses do not either:

'Si ce fieffé menteur a souffert la mort, il l'a bien méritée. Telle serait la voix du peuple. Elle s'enflerait encore: cette maison d'Atrée était irrémédiablement pourrie et doit être honteusement extirpée.' (53)

The rôle that Péguy's works played at the outbreak of the war at the Comédie-Française was an important one. Both he and one of the French national heroines that he portrayed - Jeanne d'Arc - served in different ways the cause of the occupied French in a manner that the censor was slow - if ever - to understand. The Comédie-Française had used Péguy's poetry to arouse feelings of patriotism and hope at a time when the future was dark for France; Alexandre Marc in a number of Temps Présent which appeared just before the occupation of Paris in May 1940 took the opportunity of bringing to his readers' notice Péguy's championing of an 'unité française reconquise sur les forces de dispersion, et dont l'union de l'héroïsme et de la sainteté est sans conteste la perfection la plus haute'. (54) Marc, however, warned the reader that 'la sainteté n'est pas l'héroïsme, l'héroïsme n'est pas la sainteté'; beyond the Rhine the saint had been sacrificed to the cult of the hero, 'l'homme fort, au chef, au Führer'; this 'conception unilatérale et déséquilibrée de l'héroïsme' would be entirely foreign to 'la sensibilité française d'un Péguy qui sait que le vrai saint ne

méprise ni la vie, ni le monde, mais s'élève au-dessus de leur perfection limitée'. Such a person is Polyeucte, of whom Péguy says that:

'...son Dieu est fondé sur le dépassement et non sur l'ignorance et sur un certain mépris du monde.'

By 1941, however, Serge Oliver, writing in Comoedia(55), had found almost exactly the opposite way of interpreting the 'oeuvre' of Péguy when comparing it to a collection of poems written by German factory workers:

'Moi, Français, je devais penser irrésistiblement à Péguy quand je lisais ces poèmes d'ouvriers allemands. (...)La poésie ouvrière allemande a été une des armes de la révolution ouvrière allemande. Elle a contribué à créer un monde, tandis que la nôtre ne contribuait qu'à le détruire. (...)Aujourd'hui, en Allemagne, le travail est considéré comme l'une des plus hautes valeurs humaines. La nouvelle Allemagne, sans le connaître, a entendu Péguy.'

If the Péguy of 1941 had inspired the German working classes, the Péguy of 1943 had become a person to be treated, as far as his political opinions were concerned at least, with the very greatest circumspection. Jean Variot, in a copy of Aujourd'hui which appeared in August 1943(56), deplored the fact that Péguy should have championed a:

'démocratisme digne des comités qui ont empoisonné nos belles petites villes, démocratie qui est allé jusqu'à l'apologie outrancière des "vieilles barbes de 48" et du sacro-saint suffrage universel'.

The case of Péguy, said Variot, was comparable to that of Sorel, a man who had 'fait si souvent le procès du socialisme enjuivé' and who had finished, quite inexplicably, by writing an 'Apologie pour Lénine'! So, in the same bizarre way, Péguy who had written Jeanne d'Arc - 'quelque chose de purement et noblement français' had shortly afterwards written Notre Jeu-

nesse which 'ménageait et rassurait sa clientèle juive'. 'Agissait-il sciemment?' asked Variot; 'Non', he replied; 'Il était victime de la déformation démocratique'.

If Péguy had a growing number of detractors during the war, his supporters did not entirely desert him; there were those like Serge Oliver who saw in Péguy a champion of ideals which often coincided happily with the doctrines of Vichy. In a review of Daniel Halévy's book Péguy et les "Cahiers de la Quinzaine", Gonzague Truc described Péguy as:

'Fils d'une race de paysans de l'Orléanais, il est resté profondément enraciné au sol natal....Il a marché impavide vers...la restauration des valeurs spirituelles.'(57)

Now, as then, wrote Truc, the country's strength had been sapped by the politicians and the corrupt intellectuals of the Sorbonne.

Mary Marquet, on the other hand, in a number of public recitals was brave enough to present Péguy as a figure of hope. At a recital given on November 9th 1940, introducing one poem she spoke as follows:

'Et voilà enfin la partie poétique la plus proche de notre misère actuelle. Voilà la grande sceptique au nom de ceux qui ne sont plus, au nom de ceux qui sont morts pour nous. ...Voilà: La Prière pour nous autres charnels.'(58)

Other poems in her programme included Présentation de la Beauce à Notre Dame de Chartres, Paris Double Galère, Eve, La Résurrection des Corps and Prière de Report which Mary Marquet introduced with these words, obviously referring to the prisoners of war:

'Il y a enfin ceux qui reviendront lassés, meurtris mais puisant dans les plaies de leurs coeurs des sources vives d'amour pour l'enfant retrouvé.' (59)

The national hero and the national heroine of the war years coincide with Péguy's Le Mystère de la Charité de Jeanne d'Arc which was put on at the Théâtre des Arts by the company called the 'Rideau des Jeunes' in June 1941. If Péguy represented all that was great - or had been great - in France, then Jeanne d'Arc was a wonderful martyr figure for the French, representing, apparently, innocent France oppressed by the English:

'Je n'avais pas été peu surpris,' wrote Armory in Le Matin in June 1941 (60) 'd'apprendre que de jeunes artistes entendaient mettre au théâtre l'ouvrage monumental de Péguy. Certes, cet ouvrage vient, ou jamais, à son heure, exaltant les raisons de la France devant l'ennemi anglais et donnant aux Français le sens de la grandeur vraie et de la politique qui fait comprendre et combattre.'

Most critics thought the evening a success, and there was praise for Juliette Faber who played the rôle of Jeanne, and for the way in which the poet's son, Marcel, had adapted the long poem. Claude Véré, writing in Semaine à Paris (61) stated that:

'J'ai voulu saisir ce qui a décidé le 'Rideau des Jeunes' à monter ces spectacles. C'est l'idée religieuse, c'est l'idée littéraire, c'est le style, m'a-t-il été répondu. Je pense aussi que c'est l'idée de la France, et cette association de Jeanne d'Arc et de Péguy qui prend aujourd'hui figure de symbole.'

When Jeanne said:

'La guerre fait la guerre à la paix. Et la paix naturellement ne fait pas la guerre à la guerre.' (62),

or:

'C'étaient des barbares, des armées barbares, des armées innombrables, des armées paternes. Cent fois plus barbares, cent fois pires, infiniment plus barbares, infiniment pires que les Anglais mêmes.' (63),

the public no doubt understood as Péguy would have wished the lines to be understood.

The symbol of the saintly 'pucelle' brutally murdered by the hated English was an idea that was emphasised by the press

throughout the whole duration of the occupation; an article published in La Gerbe(64) is typical of many:

'Dimanche, la France fêtera l'anniversaire du premier son de l'hallali de la Délivrance. Car le jour où les 'Gottons', battus aux Tournelles d'Orléans et fuyant devant Jeanne d'Arc, levèrent le siège de la ville, le miracle était accompli. La France était sauvée. Les Anglais purent bien lutter encore en soubresauts désespérés, brûler la vierge au Vieux-Marché de Rouen, ils étaient perdus. La France était exorcisée...

Et nous retrouverons, avec la foi en elle, le sens de nos destinées.

Car l'ennemi est resté ou redevenu l'Anglais.'

As the course of the war became more and more unfavourable to those who had espoused the cause of Vichy, so these articles became more and more violently anti-English; in an article published in La Gerbe in May 1944 (65), Jean Lasserre compared the English of the fifteenth century to the English of 1944:

'Nulle différence entre les 'Goddons' d'alors et ceux d'aujourd'hui.

Quelle angoisse et quel affreux chagrin pour elle! Sa France condamnée cinq siècles plus tard à la même passion qu'elle subit! Les Anglais et les félons à leur solde, rien n'y manque, et l'identité des circonstances est telle que certaines paroles ont le même accent de vérité pour la France en 1944 que pour Jeanne en 1431.'

Accompanying this was another short article by Alphonse de Chateaubriant, who amongst other things stated that:

'Les heures dures que nous vivons, dans ce mois même, dans cette semaine même, aujourd'hui même, nous ramènent près d'elle. Un peuple qui possède une Jeanne d'Arc possède un recours inépuisable contre la mort!

Tout en elle était cristal et clarté. On voit bien ce qu'était pour cette fille de la terre la France contre les Anglais, peuple égoïste et dur: une pensée douce, fidèle, un 'air' de finesse dans une atmosphère de fraîcheur et de grâce: la lumière de Domrémy.'(66)

But the maid of Orleans knew less exalted rôles; on the woman's page of a copy of La Gerbe(67), accompanying an article by Anne Minvielle entitled 'Collaboration féminine' there is a picture of Jeanne d'Arc in shining armour holding the hand of



a timorous suburban housewife; the article states that the prestige of women's achievement can help in the new Europe, and ends with the words:

'On a dit que si Jeanne d'Arc avait pu s'imposer, c'est qu'elle bénéficiait précisément du prestige attaché à la femme.'

Comoedia(68) published some articles by Karel Egermeier from a book entitled Paysage des Olympiques with a text by Montherlant; under one of the photographs, showing a ~~buXonne~~ girl leaning on an oar, is the caption: 'Jeanne d'Arc : la tête de ses hommes devait avoir cette face grave et scellée.'

It was not only Péguy's Jeanne d'Arc that was put on with success during the war years - Claudel's Jeanne d'Arc au Bûcher with music by Honneger, Bernard Shaw's Saint Joan, and Claude Vermorel's Jeanne avec nous were all put on, and in May 1942 there was a 'Fête Jeanne d'Arc' which was celebrated throughout the whole of France. Amongst the many activities organised was a 'homage' at the Salle Pleyel when, amongst other items, Alphonse de Chateaubriant spoke on the subject of 'Jeanne d'Arc française'; large ceremonies were held at Paris, Orleans ('aussi la noble cité eut-elle, aujourd'hui plus que jamais, cette atmosphère d'unanimité nationale qu'aurait aimée celle que les Anglais brûlèrent à Rouen', reported Le Petit Parisien(69)) and at Vichy where, after a gathering in front of the memorial to Jeanne d'Arc attended by Abel Bonnard(70), a number of young people demonstrated in front of the United States' embassy shouting (in chorus?) 'A bas les Etats-Unis! A bas les voleurs! Souvenez-vous de Madagascar!' while a message from Maréchal Pétain was broadcast to the whole of France, which included the

following memorable passage about Jeanne d'Arc:

'Pourtant elle ne connut pas le succès tout de suite. Trop d'égoïsmes l'entouraient. Trop de lâchetés, trop de scepticisme, trop d'intrigues. Il lui fallait lutter durement avant de voir se rallumer les énergies....C'est seulement après de rudes efforts qu'elle eut la joie de se sentir suivie. On comprenait enfin la nécessité de se grouper derrière le Chef et d'abandonner les chimères de l'étranger...'(71)

In articles published widely in the press, Claudel spoke of the inspiration which came to him in the writing of his

Jeanne d'Arc au Bûcher:

'Un jour j'ai eu la vision intérieure d'un geste: un mouvement de mains enchaînées faisant le signe de la croix. Autour de ce geste, j'ai vu toute la France, toute la nation unie. Jeanne est la grande réunisseuse de notre pays.'(72)

This particular production went on tour all over France; a special train was needed to transport the artists and the members of the orchestra, and five lorries to transport costumes, instruments and décors: Jeanne d'Arc was still able to work miracles more than five hundred years after her death. The tour was a great success; the performance of Mary Marquet as 'la Pucelle' was described in the following terms:

'Par la magie de sa voix, j'ai vu le beau corps vigoureux de la Pucelle se tordre sous la flamme et son âme s'exhaler en un amour universel.'(73)

George Bernard Shaw's Saint Joan was put on at the Théâtre de l'Avenue in December 1940 and, once again, was the excuse for some anti-British propaganda:

'La pièce de Bernard Shaw fut jouée en 1924 à Londres.... L'esprit de Bernard Shaw n'était pas très goûté de la gentry londonienne et les Anglais avaient sans doute préféré la Jeanne d'Arc de Henry VI de Shakespeare, pièce qui se termine par d'affreuses grossièretés à l'égard de Jeanne et dont le public anglais s'est fort réjoui.

Bernard Shaw a osé, lui, parler le langage d'un homme libre...et cela n'est pas pour plaire, on le sait, à messieurs les Anglais.



Bernard a osé mettre dans la bouche de Warwick des répliques comme celle-ci:

- Dans votre langue (française), traître signifie qui est perfide, infidèle, déloyal. Dans notre pays ce mot signifie tout bonnement qui n'est pas pleinement dévoué à nos intérêts d'Anglais.'(74)

Jany Holt's interpretation of the heroine was that of a 'terrienne, âpre à bouter les Anglais hors la terre où elle est née.'(75)

In May 1942 poets and musicians gathered at the O.R.T.F. (76) to 'créer une large fresque sur la vie de l'héroïque martyre'. There was music by Honneger under the direction of Charles Münch and among those who took part were Claude Vermorel and Henri Ghéon.

During the same month the Théâtre National Populaire put on a programme entitled Jeanne d'Arc consisting of extracts from the works of François Porché (La Vierge au Grand Coeur), Péguy (Jeanne d'Arc), Schiller (La Pucelle d'Or), Shaw (Saint Joan), St. Georges de Bouhéliier (Jeanne d'Arc la Pucelle de France), Villers (Jeanne d'Arc), Vermorel (Jeanne avec nous), René Bruyez (Jeanne et la vie des autres), and Georges Loisy (Le Mystère de Jeanne et de Péguy).(77)

But if Jeanne appeared to be on the side of the Germans, she was, in reality, more effectively an ally of the 'résistants'; for Jacques Dastrée writing in Résistance(78) Jeanne represented liberty from all types of oppressor:

'La France ne vibre vraiment, par contre, qu'au seul idéal de la Liberté. C'est le sens de l'épopée de Jeanne d'Arc comme c'est le sens de l'épopée de Valmy. C'est l'explication du 'miracle français' et c'est la raison du prestige de notre pays.'

The theme of Jeanne d'Arc was popular with the Germans as for them it represented France oppressed by the English; for

the French who flocked to the theatres the theme represented France oppressed, and France victorious in the face of the invader, and the invader in 1940 was the Germans.

Claude Vermorel's Jeanne avec nous was perhaps the only 'resistance play' that was put on in the war that effectively got its message across to the audience. Although it had been written in 1938 before the war started, the parallels between the France of Charles V and the occupied France of 1940 were very striking; its message became all the more powerful and poignant once France had fallen. Originally the play was to have been put on at the Théâtre des Mathurins by Georges Pitoëff, but the war interrupted their plans and Vermorel had to wait until 1942 for permission from the censors to put on the play which finally opened at the Comédie des Champs-Élysées on January 10th 1942 and was produced by Georges Douking, who also designed the décors. The play only ran for three months, closing on March 10th - the censor had perhaps understood; receipts had been poor, partly because the conditions in the theatre were arctic. When the play was published in 1943, it was awarded the 'Prix de la Société des Auteurs Dramatiques'.(79)

Not content with the already explosive content of the play, Douking instructed the actors portraying the soldiers to click their heels in the Nazi fashion; the members of the church called each other 'camarades'; Vermorel reported that Douking stated of their project:

'Même s'il n'y a qu'une générale, si nous sommes encore en vie en trois ou quatre ans, ça ne sera tout de même pas mal de pouvoir se dire: voilà ce qu'on a eu le culot de monter en janvier 42 à Paris.'(80)

In an article published in La Gerbe(81) Vermorel spoke of the inspiration for the work which came to him during the summer of 1938 when he was in the countryside of France:

'Le rire de l'indomptable fille balayant les calculs des trop intelligents, l'irruption du printemps dans le fatras d'érudition et de verbiage, l'évocation des plaisirs de Domrémy, le doux panthéisme de Jeanne...'

In another article published two days later in Comoedia(82) Vermorel described the difficulties of putting the play on: not merely was there the usual lack of material requisites - cloth, wood, make-up and so on, but there was great difficulty in finding a suitable Jeanne; Paula Dehelly who was to play the rôle was prevented from doing so by the Germans, but finally Berthe Tissen was found, although she was not altogether successful.

The critics were reasonably enthusiastic about the play, although they had some uncomplimentary things to say about the acting. No one, however, mentioned the political message which should have been abundantly clear to most critics, as can be judged from the text.(83)

Simone de Beauvoir wrote of the evening in the following terms:

'Ce fut Berthe Tissen qui joua Jeanne d'Arc; malgré sa petite taille et son accent luxembourgeois, elle empoigna le public. Vermorel avait écrit une pièce adroite; elle attaquait les Anglais, mais ceux-ci apparaissaient comme 'les occupants', Cauchon et sa clique comme leurs collaborateurs; si bien qu'en applaudissant les fières répliques que leur décochait Jeanne, on manifestait sans équivoque contre les Allemands et contre Vichy.'(84)

The play was put on again at the Théâtre Verlaine in December 1945; on the whole the critics were pleased that Paula Dehelly had now replaced Berthe Tissen; now, however, the critics were able to speak freely of its double meaning. Van den

Esch, writing in Pays(85) described the play as having been in 1942:

'un beau cri de révolte, un stupéfiant défi lancé à l'occupant et à sa lourde censure. Comment a-t-il pu se méprendre, ignorer le danger de ces répliques capables d'arracher les pavés des rues?'

Jacques Mauchemps, writing in the Spectateur(86), gave some sort of an answer:

'Car écrite pendant la guerre, cette pièce, qui fut jouée pendant l'occupation, témoignait à la fois de la bêtise sans nom des censeurs allemands, du courage de l'auteur, et de l'adhésion du public à la bonne cause.

- Ça, très bonne pièce. Pièce contre Anglais. Une pièce pour Jeanne d'Arc, c'est forcément une pièce pour Allemands.

Tel est le suave raisonnement qu'ont dû se tenir les obligeants personnages à triple nuque qui régissaient de haut nos plaisirs dramatiques.'

The intentions of Claude Vermorel when he wrote Jeanne avec Nous were quite clear - he was writing an anti-German play. Whatever the intentions of Péguy and Claudel were when they wrote their plays about Jeanne is unimportant; it may well have been that there was a certain amount of anti-English feeling put into their plays, although it is more likely that they were writing a pro-French play rather than an anti-English one. But what is important about all these three plays is that they were taken by the audiences to be an attack on the 'occupier' - obviously in this case the Germans; the circumstances surrounding their production turned them into 'pièces de circonstance' which had a very poignant and very important message for contemporary French audiences.

Footnotes to Chapter 4

1. DUSSANE, Béatrix, Notes de Théâtre, p. 32.
2. THIEBAUT, Marcel, "Le théâtre à Paris pendant la guerre", Cornhill Magazine, number 964, pp. 334-338, April 1945.
3. MUSSET, Alfred de, Les Marrons du Feu, Sc. 6., c.f. Appendix 1, p.333.
4. MUSSET, Alfred de, André del Sarto, Act I, sc.1, c.f. Appendix 1, p. 330.
5. Ibid., Act I, sc. 3, c.f. Appendix 1, p.330.
6. MUSSET, Alfred de, Fantasio. C.f. Appendix 1, p. 332.
7. MUSSET, Alfred de, André del Sarto. C.f. Appendix 1, p.330.
8. GOETHE, Iphigénie en Tauride, Act I, sc. 2, c.f. Appendix, 1, p. 312.
9. LABICHE, Eugène and MARTIN, Edouard, La Poudre aux yeux, Act II, sc. 10, c.f. Appendix 1, p.321.
10. LABICHE, Eugène, 29 degrés à l'ombre, scene, 2, c.f. Appendix 1, p.319.
11. DONNAY, Maurice, L'Autre Danger, Act I, sc.1, c.f. Appendix 1, p. 311.
12. C.f. Appendix 1, p.320.
13. C.f. Appendix 1, p.323.
14. LABICHE, Eugène, and MARTIN, Edouard, La Poudre aux Yeux, Act I, sc.6, c.f. Appendix 1, p. 320.
15. VILDRAC, Charles, Le Paquebot Tenacity, Act I, sc.2.
16. SEDAINE, La Gageure Imprévue, scene 26, C.f. Appendix 1, p. 337.
17. DONNAY, Maurice, L'Autre danger, Act I, sc.1., cf. Appendix 1, p.311.
18. LABICHE, Eugène and MARTIN, Edouard, La Poudre aux Yeux, Act II, sc.12, c.f. Appendix 1, p. 320.
19. SARMENT, Jean, Léopold le Bien Aimé, c.f. Appendix 1, p.336.
20. COURTELINE, Georges, L'Article 330, c.f. Appendix 1, p. 310.
21. BEAUVOIR, Simone de, La Force de l'Age, p. 528.
22. MOLIERE, Le Tartuffe, Act II, sc.4, lines 797-808, c.f. Appendix 1, p.327.

23. Ibid., Act V, sc.3, lines 1609-1624, c.f. Appendix 1, p.327.
24. Ibid., Act V, sc.4, lines 1773-1796, c.f. Appendix 1, p.327.
25. Ibid., Act V, sc.7, lines 1909-1916, c.f. Appendix 1, p.327.
26. MOLIERE, L'Etourdi, Act I, sc.9.  
c.f. Appendix 1, p.324.
27. Ibid., Act II, sc.9, c.f. Appendix 1, p.324.
28. Ibid., Act II, sc.13, c.f. Appendix 1, p.324.
29. Ibid., Act III, sc.5, c.f. Appendix 1, p.324-5.
30. Article in archives of Comédie-Française, 1947, No indication of source.
31. CORNEILLE, Horace, Act III, sc.1, lines 749-764, c.f. Appendix 1, p.304.
32. Ibid., Act II, sc.6, lines 635-646, c.f. Appendix 1, p. 304.
33. Ibid., Act III, sc.2, lines 767-770, c.f. Appendix 1, p. 304.
34. Ibid., Act III, sc.5., lines 937-938, c.f. Appendix 1, p.304.
35. CORNEILLE, Suréna, Act III, sc.1, lines 717-720, c.f. Appendix 1, p. 307.
36. Ibid., Act III, sc. 2, lines 885-892.
37. CORNEILLE, Horace, Act III, sc.6., lines 1051-1054, c.f. Appendix 1, p.305.
38. Ibid., Act V, sc.2, lines 1461-1464, c.f. Appendix 1, p. 305.
39. Ibid., Act V, sc.3, lines 1649-1652, c.f. Appendix 1, p. 305.
40. CORNEILLE, Suréna, Act III, sc.2, lines 767-770, c.f. Appendix 1, p. 308.
41. Ibid., Act V, sc.3, lines 1547-1554, c.f. Appendix 1, p. 308.
42. La Gerbe, 6.7.1944.
43. GOETHE, Iphigénie en Tauride, Act I, sc.3, c.f. Appendix 1, p. 314.
44. Ibid., Act III, sc.1, c.f. Appendix 1, p. 314.
45. Ibid., Act III, sc.1, c.f. Appendix 1, p. 315.
46. Ibid., Act IV, sc.1, c.f. Appendix 1, p. 315.
47. Ibid., Act IV, sc.1, c.f. Appendix 1, p. 315.
48. Ibid., Act V, sc.3, c.f. Appendix 1, p. 316.
49. Ibid., Act V, sc.3, c.f. Appendix 1, p. 316.

50. Ibid., Act V, sc.6, c.f. Appendix 1, p. 316.
51. HAUPTMANN, Iphigénie à Delphes, Act II, sc.5., c.f. Appendix 1, p. 318.
52. Ibid., Act II, sc.2, c.f. Appendix 1, p.317.
53. Ibid., Act II, sc.5, c.f. Appendix 1, p.318.
54. Temps Présent, 24.5.1940
55. Comoedia, 18.10.1941.
56. Aujourd'hui, 7.8.1943.
57. La Gerbe, 29.5.1941.
58. MARQUET, Mary, Mes Récitals novembre 1940-décembre 1941, p. 23.
59. Ibid., p. 23.
60. Le Matin, 20.6.1941.
61. Semaine à Paris, 23.6.1941 - 14.7.1941.
62. PEGUY, Charles, Le Mystère de la charité de Jeanne d'Arc, in Oeuvres Poétiques complètes (Pléiade), p. 31.
63. Ibid., p. 139.
64. La Gerbe, 6.4.1943.
65. La Gerbe, 18.5.1944.
66. Ibid.
67. La Gerbe, 27.3.1941.
68. Comoedia, 5.7.1942.
69. Le Petit Parisien, 9.5.1942.
70. Le Matin, 11.5.1942.
71. L'Oeuvre, 11.5.1942.
72. Comoedia, 12.7.1941.
73. Comoedia, 15.5.1943.
74. Paris-Soir, 24.12.1940.
75. L'Oeuvre, 4.1.1941.
76. Report in Comoedia, 9.5.1942.

77. Comoedia, 2.5.1942.
78. Résistance, 13.1.1943.
79. AUDIAT, Pierre, op.cit., p. 177.
80. Opéra, 19.12.1945.
81. La Gerbe, 8.1.1942.
82. Comoedia, 10.1.1942.
83. The following extracts are taken at random from the text. Page numbers are from the edition of Jeanne avec nous, Paris (Odette Lieutier), 1945, 173p.

"Premier milicien: Il n'y a pas de brave ennemi... Il n'y a pas d'innocent ennemi." (p.11)

"Premier milicien: Attends qu'on l'ait gagnée, la guerre, qu'on n'ait plus besoin de ces brutes. Les anguilles de la Seine n'auront pas faim de longtemps." (p.15)

"Bedfort: Quand il s'agit d'impôt patriotique les premiers contribuables du monde, ce sont encore les Français." (p.18)

"Cauchon: (avec une émotion véritable) Camarades, une femme va paraître devant vous qui est le symbole de ce que nous exécutons tous, de ce que nous croyions à jamais aboli: la guerre, une cause ignoble et rétrograde, l'esprit de haine dont l'Europe est pourrie....

Oubliez notre pays saigné à mort, nos églises en ruines, vos offices perdus.

Oubliez que l'union de l'Angleterre et de la France, c'est la paix, le premier pas vers notre rêve de République universelle.

Oubliez que celui qu'elle dit son roi veut faire passer la charrue sur Paris." (p. 27)

"Jeanne: La nuit tombée sur nos provinces quand leurs (Anglais) quatre énormes armées s'allongeaient sur la France saisie comme un oiseau dans cette serre." (p.41)

"Lohier (to Cauchon): Vous en êtes là; vous, notre vieux camarade, vous que nous nommions le généreux, le juste, vous en êtes là; à châtier la vaincue, museler vos amis, vous faire le domestique des Anglais." (p. 90)

"Bedfort (to Jeanne): Un corps international s'en va pour la Bohême écraser l'hérésie. Vous vouliez commander plus tard le contingent français. Je vous confie le nôtre." (p. 105)



"Jeanne (to Bedford): Ces mêmes paysans qui empoignent leur faux dès qu'on touche à leur lopin, ces mêmes casaniers, ces mêmes réfractaires debout pour la croisade contre l'esclavage en l'injuste, c'est un peuple vaincu, fourbu, désespéré, qui sur un ordre refait face et gagne la bataille. La France, c'est l'audace, l'orgueil, la sainte brutalité, l'héroïsme." (p. 110)

84. BEAUVOIR, Simone de , op.cit., p. 470.

85. Le Pays, 29.12.1945.

86. Spectateur, 2.1.1946.

Chapter 5 : The Rôle of the Comédie-Française during the war.

The Comédie-Française in other wars - the rôle expected of the Comédie-Française during the "drôle de guerre" - changes in the repertoire as a result of the declaration of war - foreign tours used to political ends - Copeau and the Germans - Vaudoyer, a more amenable 'Administrateur-Général' - the 'Aiglon' affair - the Comédie-Française and the liberation.

In general, critics felt that the theatres should stay open as much as possible, even during the dark days of May 1940 - although many were obliged to shut as the German armies advanced and Paris - and its theatres - emptied. In particular, it was felt that the "quatre théâtres subventionnés" should close only when absolutely necessary. Emile Mas, critic and conscience of the Comédie-Française, and one of the few Frenchmen to whom one can without doubt attribute the Anglo-Saxon quality of a stiff upper lip, decided that these theatres:

"...ont leur tâche à accomplir en temps de guerre comme en temps de paix et ce n'est que dans des circonstances exceptionnelles - comme il ne se produisit jamais de 1915 à 1918 - que l'on pourrait se résoudre à cette lamentable extrémité."(1)

In order to draw a brief comparison with the life of the Comédie during the Second World War, it is worth recounting in a few lines what happened to the Comédie-Française during previous wars and moments of adversity, from the moment of the reunion of the Comédie on 30th May 1799 after the scission occasioned by the Revolution, to the armistice of November 11th 1918.

During the campaigns of the First Empire, the Comédie-Française never closed; at the beginning of 1814 France was invaded, but this in no way had an effect on the "Maison's" programme; on the 29th March of the same year the enemy reached the gates of Paris; that evening the Comédie played Gabrielle de Vergy and L'Ecole des Maris. The next day the Comédie closed; the following note appears in the 'Registre':

'Combat sous les murs de Paris contre les armées alliées. Il avait commencé la veille 29 et avait duré toute la journée du 30.' (2)

On the 31st the allies entered Paris and again there was no performance "chez Molière". On April 1st performances started again with L'Homme du Jour.

1815: the battle of Waterloo was fought on 18th June; Napoleon abdicated on the 22nd; the Comédie which had put on performances on 25th, 26th, 27th and 28th June, announced on Thursday 29th:

'Relâche motivée sur ce que la ville de Paris a été déclarée hier soir en état de siège, attendu que les armées des puissances coalisées commandées par le duc de Wellington et le général Blücher ne sont qu'à trois ou quatre lieues de cette ville.' (3)

The theatre stayed closed until the day following the arrival of Louis XVIII in Paris; on Sunday July 10th, the Comédie-Française opened again with Le Vieux Célibataire and Le Barbier de Séville. The theatre had remained closed for only ten days.

1830: the theatre was closed from July 27th until August 9th; on the 10th the programme included Régulus and Le Mariage de Figaro "au profit des veuves, orphelins et blessés".

In 1848 the Comédie was closed from 22nd to 26th February and opened again on Sunday 27th with Les Aristocrates, Le Médecin malgré lui and La Marseillaise.

1870: war was declared on July 18th; the theatre was open every day until September 3rd. On the 4th the Comédie was shut, but on the 5th Le Lion Amoureux brought in takings of 278 francs ... and the theatre shut again for the 6th and 7th. On September 8th the "Conseil des Ministres" decided that the theatre was definitely to be closed and the Comédie was turned into a first aid post for the injured. On October 25th (by then Paris had been besieged for thirty-six days) the Comédie reopened to

give a matinée, and from then until the 26th February 1871, there was only one break in the performances - from 27th November until 15th December 1870: the 'Registre' gives the reason:

'Les sanglants combats qui s'étaient livrés aux environs de Paris ayant jeté la terreur et la consternation dans la ville.'(4)

On February 26th 1871, the Comédie-Française closed again; the 'Registre' gave this simple reason:

'La paix a été signée aujourd'hui à Versailles. La France étant en deuil, le Théâtre-Français fera relâche pendant huit jours.'(5)

It was not until June 4th 1871 that the Comédie reopened properly, and then performances were uninterrupted until August 1st 1914, when the order for general mobilisation was given. All theatres were shut in Paris from August 3rd until November 23rd, when the "Préfet de Police" - in turn approved by the Military Governor of Paris - allowed theatres to reopen under certain conditions. On December 6th the Comédie put on Horace, and a reading of a number of poems, the whole being terminated by the singing of the Marseillaise. Writing in Le Petit Bleu about the record of the Comédie-Française during the First World War, Emile Mas had this to say - at the beginning of September 1939 when the Second World War had just been declared:

'....de 1914 à 1918, la Comédie a fait noblement son devoir; malgré les difficultés en apparence insurmontables, elle a maintenu ses spectacles et poursuivi sa tâche sans faiblir....On peut affirmer que depuis le 1er octobre 1917, elle était revenue à son exploitation normale que n'altéraient en rien les restrictions nécessaires de l'autorité, ni les alertes d'avion ou les détonations de la Bertha... La conduite de la Maison de Molière, de Corneille et de Racine, dans le passé, nous inspire une pleine confiance pour l'avenir.'(6)

For Emile Mas the Comédie-Française had, during this, the second great war, the very special duty of providing programmes

which 'élèvent l'âme' at a time when 'les esprits sont tendus et les coeurs oppressés'; but, he warned, the Comédie had to be careful of producing only 'une exaltation factice'; he felt that Horace, Le Cid, Polyeucte, Cinna, Nicomède, La Mort de Pompée should be put on; the whole repertoire of Racine and the chefs-d'oeuvre of Molière; more modern works should include Esope and Socrate et sa femme by Théodore de Banville, works by Jean Richepin and François Coppée; he exhorted the reader to understand that:

'Il est indispensable que, même aux heures les plus graves de notre existence, la Comédie continue.

Quant aux grincheux, aux esprits chagrins, aux gens à courte vue qui s'étonneraient de voir un ministre s'occuper, en ce moment, d'un théâtre, d'une société de comédiens, vous pourriez leur rappeler - ou leur apprendre - que la charte de la Comédie-Française a été signée par Napoléon I, à Moscou, le 15 octobre 1812.' (7)

The theatre critic of La Nouvelle(8) also felt that a production of Horace was called for at the Comédie-Française; 'le problème de la cité', he said, 'dans ses rapports avec la famille, l'amour et l'amitié, y est traité sous les espèces de l'éternité'. He reminded the reader - rather curiously perhaps - of Mussolini's admiration for this play when it had been put on recently in the forum at Rome. Now that France was called to make a supreme effort, Frenchmen did not expect to be presented with light-hearted plays which may have been box-office successes, but did not in any way stiffen the sinew; state theatres had a much sterner rôle to play: 'Si nous ne nous trompons, il sera bientôt demandé aux théâtres d'Etat d'appuyer l'Etat'.

This same critic then went on to talk quite unashamedly about the political uses to which the Comédie-Française should

be put, and he explained that one of the reasons for which the Germans had such a successful 'entente' with the Spaniards was that Spanish plays and literature were so well appreciated in Berlin. He cited the name of Gracian ('plus subtil que Montaigne'), Hita ('ce Rabelais poète'), Calderon, Lope de Vega and Perez Galdos; he mentioned Corneille's debt to Guilhem de Castro, and Lesage's debt to the Spanish picaresque novelists; 'Eh bien!', he exclaimed, 'il faut réagir dans l'intérêt de la France que la culture espagnole enrichira comme elle l'a fait dans le passé'.

He went on to suggest that the Comédie-Française should immediately put on La Vie est Rêve by Calderon - he indicated that Alexandre or Balpêtré (current members of the Comédie-Française) could satisfactorily interpret the rôle of Sigismond and Bertin would be excellent as the fool.

The final word before the free press disappeared with the German invasion must go to Emile Mas who, on 27th May 1940 - just two weeks before the fall of Paris - wrote in Le Petit Bleu:

'Et voilà que soudain je pense à La Fille de Roland; j'ai la vision très nette de la splendide, de l'émouvante matinée du vendredi 25 décembre 1914, où la pièce d'Henri de Bornier était acclamée par une salle enthousiaste; et ces beaux vers, il y a 26 ans, salués par une ovation formidable, me reviennent à l'esprit. C'est après le combat de Gérard et du Sarrazin, lorsque Charlemagne, qui avait suivi avec angoisse le terrible duel, s'écrie:

"O France - ô douce France! ô ma France bénie!

Rien n'épuisera donc ta force et ton génie;

Terre du dévouement, de l'honneur, de la Foi,

Il ne faut donc jamais désespérer de toi,

Puisque malgré les jours de deuil et de misère,

Tu trouves un héros dès qu'il est nécessaire."

Le 25 décembre 1914, au lendemain de la victoire de la Marne, en écoutant ces vers, un nom était sur toutes les lèvres, dans tous les coeurs. En ce mois de mai 1940, un autre nom nous est aussi cher...La France continue.'(9)

The press and the theatre-going public made it quite clear what they expected of the Comédie-Française. But what rôle did the Comédie-Française itself feel it should play - at least as long as Paris remained free?

No 'statement of intent' as to what the Comédie-Française should stand for was issued at the moment of the outbreak of war, but we can deduce from a number of remarks reported in the press and elsewhere, by the composition of programmes and by the tours of the Comédie in various countries, how the "Théâtre Français" adapted itself to the circumstances of war.

On September 21st 1939, Le Figaro reported an interview with the Administrateur-Général of the Comédie-Française, Edouard Bourdet, who had this to say to the drama critic of the paper, André Warnod, about the activity of the theatre:

'Il ne me paraît pas qu'il soit indécent, tandis qu'on se bat aux frontières, de venir écouter des poèmes et de belles pages des écrivains qui ont su exalter l'âme et le génie français.' (10)

On Christmas Day of the same year, the 'sociétaires' of the "Maison de Molière" wrote the following letter to Edouard Bourdet in which, as well as expressing their gratitude to the Administrateur, they also made it clear what they felt their duty was:

'Les Sociétaires de la Comédie-Française, saisissant l'occasion de cette fin d'année, expriment à Monsieur Edouard Bourdet, qui, en des circonstances particulièrement difficiles, a réussi à redonner à la Comédie-Française - le premier de tous les théâtres de Paris - une activité précieuse, leurs sentiments de gratitude et de dévouement à la cause commune: le prestige de la Maison de Molière.

Ainsi, grâce à la décision et aux efforts de son administrateur général, notre Maison n'a pas manqué à sa mission séculaire et, à travers cette guerre aussi bien qu'à travers les guerres et les révolutions de trois siècles de notre histoire, elle a pu poursuivre sans interruption son incomparable destinée.' (11)



Despite the uncertainty of the future, the Administrateur-Général requested the Secrétaire-Général to publish the list of plays which were to be put on by the Comédie-Française during the 1939-40 season; they included Les Mal-Aimés by François Mauriac, L'Annonce faite à Marie by Claudel, La Belle de Hagenau by Jean Variot, Les Hauts de Hurlevent, adapted by G.-L. Garnier, L'Irrésolu by Hugo von Hofmannsthal, Le Lever du Soleil by Simone and François Porché, Roméo et Juliette in the adaptation by Jean Sarment, Le Voleur d'Enfants by Jules Supervielle and Le Cheval Arabe by Julien Luchaire.

Jacques Copeau made the position of the Comédie-Française unequivocally clear both to the members of the Comédie and to the public in general; at a press conference he had this to say:

'Il y aura, lundi prochain, une semaine que je suis ici. C'est assez vous dire que, jusqu'à présent, j'ai employé mon temps à me mettre au courant de quelques questions essentielles. Tout est difficile et grave dans les circonstances présentes. Je veux simplement essayer de maintenir la vie et d'alimenter le travail.'(12)

On May 15th 1940 the following entry is to be found in the register of the minutes of the "Comité d'Administration":

'M. l'Administrateur ayant exprimé l'avis que la Comédie-Française devrait adopter un régime de spectacles mieux adapté aux temps de guerre, le Comité, après un échange de vues, se rallie à cette opinion. Des lectures de textes, au cours de matinées d'actualités, pourraient alterner avec des morceaux dramatiques.'(13)

A week later, as the Germans advanced and the allied resistance collapsed, Copeau put the following notice on the 'tableau de service':

'Nous recevons depuis quelques jours des coups terribles. Ils nous font de cruelles blessures. Je ne crois pas qu'elles puissent être pansées par des mots. C'est pourtant avec des mots que l'on s'efforce, dans le malheur, d'entretenir la confiance, le courage, la dignité.'

Pensons tous et sans cesse à notre dignité. Soyons des hommes et des Français. Dans des circonstances si dures, il n'est pas honteux, il est naturel que chacun ait le souci de soi-même, et surtout de ses proches, de ses enfants, des êtres chers qui sont en danger. Les uns trouvent dans leur propre nature plus de résistance que les autres. C'est pourquoi nous devons tâcher de nous entr'aider, et les plus forts de venir au secours des faibles.

Faibles ou forts, ne prêtons pas l'oreille aux rumeurs alarmistes, dont beaucoup ne sont que de faux bruits, dont la plupart sont aggravées ou déformées par les soins de la propagande ennemie.

Défendons-nous, selon nos moyens, comme les combattants se défendent selon les leurs. Que sont nos souffrances en comparaison de leurs épreuves? C'est la pusillanimité qui fait souffrir. Le courage raffermi l'âme et la pacifie.

Appliquons notre courage au travail, au bon travail. Pensons à notre métier, qui est menacé, à notre Maison, qui est menacée, à notre patrimoine intellectuel et spirituel qui est menacé. Constituons-nous, à notre place, les défenseurs de la Patrie et de la Civilisation.

J'ai confiance en vous. Et cette confiance, jela place sous l'invocation du combattant Charles Péguy, que nous célébrerons samedi prochain.'(14)

But it was not only with words that the Comédie-Française made its own "war effort"; the spirit of resistance was apparent in the programmes as well.

On 1st September 1939, the Comédie closed and, the day following, the general mobilisation was ordered. The theatre remained closed until Sunday, 24th September, when the first of a series of 'Matinées Poétiques' was given, dedicated to the glories of France; this particular one was entitled A la Gloire du Génie français. The evening opened with André Brunot, the 'doyen', reading the notice explaining the choice of the poems to be read:

'Nous n'avons pas cherché spécialement dans les pièces de circonstance, dans les poèmes sur la guerre et sur la patrie. Nous ne les avons pas éliminés non plus....

Ce que nous avons cherché, ce sont les pièces les plus caractéristiques du génie poétique de notre pays pour que, dans un moment où l'on se bat pour elle, apparaisse devant vous le visage de la France tel qu'à travers les siècles les poètes l'ont modelé.'(15)

Following André Brunot, Paul Valéry made a speech 'd'une voix malheureusement un peu blanche et qui ne portait pas très bien' in which he explained why this first "Matinée Poétique" was dedicated to "la Poésie": 'C'est que la Poésie est la plus nationale des arts. Elle s'exprime dans une langue qui est celle de la Patrie. Un sculpteur, un musicien, un peintre ont une audience internationale. Un poète, non'.'

Amongst other items, the programme included a fragment from La Chanson de Roland read by Alexandre, Villon's Ballade des Dames de Paris read by Andrée de Chauveron, Ronsard's Exhortation pour bien combattre read by André Bacqué, the Récit du Cid, read by Maurice Escande and Le Pays by Anna de Noailles read by Germaine Rouer.

The "Matinée Poétique" filled every seat at the Comédie-Française - except for the balcony above the 'secondes loges' which was not used because of fears of air-raids; several hundred people were turned away, and those who succeeded in finding their way into the foyer were confronted with the sight of several large notices indicating the nearest air-raid shelters: 'Vers la rue Saint-Honoré; vers l'avenue de l'Opéra; vers le Conseil d'Etat', and each member of the audience was given a plan of the theatre marking all the exits and the shelters; even the 'Voltaire' of Houdon had disappeared beneath an enormous pile of sandbags.

At the end of the "Matinée", the actors and the audience stood to sing the "Marseillaise" - a practice not usually adopted by the Comédie.

In spite of the fact that the only posters advertising the "Matinée" were to be found on the "Théâtre Français" itself, in spite of the fact that the "Matinée" had been announced only two days previously in the press, and in spite of the reserves of some critics, the "Matinée" was generally judged to be a great success.(16) The only real criticism that Emile Mas had to give was on artistic grounds:

'Eh bien, j'ai constaté, une fois de plus, que sur un théâtre, ce qui porte le plus, c'est ce qui tient le plus au théâtre. Le franc grand succès de la matinée a été pour le récit du Cid. Maurice Escande l'a dit, certes, sans un grand souci des nuances, mais avec une ardeur frémissante, une voix chaude, claire, sonore, éclatante, si bien qu'il a galvanisé la salle.'(17)

The ~~second~~ "Matinée Poétique" held on Sunday, 1st October was as big a success as the first one; again the 'doyen', André Brunot, explained to the audience the measures that should be taken in the case of an air-raid, and the programme on this occasion was devoted to French authors of the 17th century,(18) opening with the second act of Horace. A number of the items read had a certain 'succès d'actualité': two 'caractères' of La Bruyère read by Aimé Clariond, described on the one hand the man who, in time of war, sees only disaster, misery and defeat; on the other hand, there is the man who sees everything in a romantic haze and cries victory even before the battle has been fought.

Chambreuil read a passage from Bossuet's Histoire Universelle:

'...où le conquérant est si admirablement campé, marqué, flétri en termes si énergiques, si véridiques, que bien qu'il s'agisse de Nabuchodnosor, tout le monde a reconnu, sous cet éloquent portrait, le maître actuel de l'Allemagne! Cette page vengeresse a été longuement acclamée, car elle ne décrit pas seulement un homme, mais tous les

monstres capables de déchaîner les pires calamités, de commettre les crimes les plus odieux contre l'humanité pour assouvir leurs malsaines ambitions.'(19)

The "Matinée Poétique" dedicated to 'La Gloire du Génie Français' was repeated on Saturday, 7th October, and on 28th October a "Matinée" was given in honour of Poland and in aid of the Polish refugees; at the meeting of the Comité d'Administration held on 24th October, actors taking part in this "Matinée" agreed to give their 'feux' to the aid of the refugees. At this same meeting the Comédie-Française agreed to a request made by Mme. Paul Raynaud to give a gala in aid of the 'Section Sanitaire féminine': two examples will suffice to show the part played by the Comédie-Française in giving galas to support both financially and spiritually various aspects of the war effort. The programme in honour of Poland included 1812 by Mickiewicz, Hymne à la Pologne by Claudel and the reading of a speech made by President Paderewski in memory of Chopin.(20)

On Saturday, 4th November, the "Matinée Poétique" was dedicated to the "Beautés de la France"(21), and two weeks later a matinée was dedicated to Charles Péguy,(22) who was to feature prominently in the "Matinées Poétiques".

These patriotic matinées were particularly numerous when the war first started(23), but as little happened to affect France in the first months of the 'drôle de guerre', their frequency diminished; between the end of January and the end of May there was only one "Matinée Poétique" which could be said to appeal to patriotic fervour, that of 2nd March 1940 entitled 'Au Canada français'. But suddenly, during the week beginning on 30th May 1940, five 'matinées' or 'soirées poétiques' took place - three of them dedicated to Charles Péguy: a week later, Paris fell.

The importance of these matinées dedicated to Péguy was commented on by Emile Mas in his article in the Petit Bleu of June 4th, 1940. Reporting on the "Matinée Poétique" of June 1st, which was repeated on June 2nd and 4th, he told the reader of the emotion of the audience when such poems as Soldats de la Révolution, Chaudes Batailles and Le Peuple soldat were read:

'...quand Alexandre lit, avec une fervente et religieuse ardeur, la page où Péguy exalte sans grandiloquence, mais avec une énergie d'une puissance étonnante, les vertus guerrières de notre race, la salle tout entière est secouée d'un immense frisson. A cet instant, Charles Péguy monte au niveau de Pierre Corneille!'(24)

It was not only before the war that Frenchmen found comfort in the words of Péguy, but also during the dark days of the occupation itself. In the clandestine edition of the Lettres Françaises for August 1944 an article dealt with the publication of a selection of writings by Charles Péguy and Gabriel Péri, published by the underground "Editions de Minuit"; in the preface to the book Vercors wrote of the value of the 'esprit nouveau' to be found in France, engendered by such men as Péguy:

'C'est la bénédiction du malheur de permettre aux hommes de se retrouver. Il n'est que deux races d'hommes, pas plus. Ceux qui veulent en leur prochain voir un frère; qui veulent l'aimer; qui ne trouvent un sens à leur vie que si elle a porté sa pierre, grande ou petite, au temple qui fera de tout homme - de tout Français un être libre, noble et fier. Et ceux pour qui ne comptent que leurs appétits ou leurs desseins (plus ou moins sordides ou démesurés) - ou les desseins, les appétits de leur caste.'

But, warned the Lettres Françaises, the name of Péguy:

'...a servi de bouclier à des gens horribles qui, comme Massis, ont trahi sa pensée. Cet être généreux n'avait rien de commun avec les misérables qui se sont servis de son nom pour satisfaire leurs ambitions sordides. Quand je songe que les hommes de Vichy affectaient de rendre hommage à Charles Péguy, j'éprouve le même dégoût qu'en voyant les miliciens s'incliner devant le Soldat Inconnu.'(25)

But it was not just the "Matinées poétiques" that had these 'succès d'actualité' - Racine and Corneille's 'succès' were just as great - particularly those of the latter. On June 8th 1940, the Comédie-Française celebrated the 334th anniversary of the birth of Pierre Corneille; 'Molière ne s'offensera pas', said Emile Mas(26), 'si je dis qu'à cette heure la Comédie est, avant tout, la Maison de Corneille'. The matinée opened with readings of works in praise of Corneille (Les fils de Corneille by Edmond Pilon, Plaisir à Corneille by M. J. Schlumberger, and the Portrait de Corneille by Fontenelle). These readings were followed by a performance of Le Cid:

'Je veux seulement dire', wrote Mas, 'tout de suite, l'impression ressentie à l'audition de ces vers si humains:

"O combien d'actions, combien d'exploits célèbres  
Sont demeurés sans gloire au milieu des ténèbres.  
Où chacun seul témoin des grands coups qu'il donnait,  
Ne pouvait discerner où le sort l'inclinait."

Apart from this performance of Le Cid both Horace and Polyeucte were presented, as were Britannicus, Bajazet, Athalie, Andromaque and Bérénice.

In a totally different way the Comédie-Française was politically 'engagé' - and this was in the manner that the government - discreetly but nonetheless effectively - encouraged the Comédie's tours abroad to spread the influence and prestige of France; this was particularly the case as far as a projected tour of North America was concerned. At the meeting of the "Comité d'Administration" of Saturday, 23rd December 1939 (27) Edouard Bourdet informed the members of the "Comité" that there was a possibility of a tour of North America in the autumn of 1940. At the meeting of the "Comité d'Administration" on Saturday 27th January 1940 (28) a definite plan and contract were



presented to the members of the "Comité" for their examination; on 19th February following(29) a letter from the Ministry of Education was read out 'attirant l'attention de l'Administration, d'une manière toute particulière, sur l'intérêt que le Gouvernement attache à la tournée de la Comédie aux Etats-Unis et au Canada'. The text of the letter is as follows:

'...La réalisation d'un tel projet ne peut manquer en effet d'avoir une répercussion considérable, et de servir d'une façon éclatante le prestige français en Amérique.

Le Gouvernement s'est toujours pris comme règle de laisser à la Comédie-Française une entière indépendance en ce qui concerne le choix et l'organisation de ses tournées à l'étranger. Mais les circonstances exceptionnelles que nous traversons justifient les dérogations également exceptionnelles à ce principe.

Le Ministre connaît et comprend parfaitement les scrupules qu'a éprouvés le Comité au moment de prendre une détermination qui ne va pas sans entraîner certains risques pour ceux qu'il représente. Mais en temps de guerre la Nation est en droit de compter sur toutes ses forces, et la Comédie-Française, qui en est une, aura à coeur, le Ministre en est sûr, de faire passer cette considération avant toutes les autres.'

At the end of the reading of the letter, the members of the "Comité":

'...désireux dans les circonstances actuelles de répondre à l'appel de Monsieur le Ministre de l'Education Nationale, se déclarent d'accord à l'unanimité pour qu'une option... soit accordée par l'Administrateur-Général à M. René Blum, en vue d'une tournée de la Comédie-Française au Canada et aux Etats-Unis l'automne prochain. M. d'Inès, toutefois, exprime des restrictions morales en ce qui concerne les risques d'envoi, en temps de guerre, d'une partie de la troupe en Amérique.'

As things turned out, risks became impossibilities, and the tour never took place, but other tours - to the Balkans, South America, and elsewhere - take on a slightly different aspect when viewed in the light of the Minister of Education's letter.

Apart from the projected trip to North America, the Comédie-Française went on several tours abroad during 1939 and 1940.



In March 1939, part of the Comédie went to London. The plays presented were L'Ecole des Maris, Le Chandelier, A quoi rêvent les jeunes filles and Le Légataire Universel; Emile Mas was furious as the official communiqué stated that 'M. Edouard Bourdet, administrateur de la Comédie Française, et M. Gaston Baty, se rendront à Londres pour la circonstance'. He complained bitterly that the tour seemed to have been organised to the greater glory of Baty, as the Chandelier, he suspected, had been included in the tour merely to show off the talents of the producer - Gaston Baty.(30) Despite all this, the Figaro(31) reported that the "Comédiens Français" had been received 'avec une chaleur qui les a beaucoup émus'. The staff of the Savoy - where they were staying - refused to accept 'le moindre pourboire, trop heureux, déclara-t-il, d'avoir servi les comédiens français' - a fact that must have greatly impressed both the French visitors and the Figaro. On their return to Paris, a member of the Comédie declared:

'Nous avons trouvé là-bas un courant d'amitié anglo-française qui se sentait partout. C'est plus qu'une entente cordiale, c'est une amitié qui devient de l'amour.'

On June 19th 1939, the Comédie-Française left Paris to tour South America, the first time that the "Maison de Molière" had been to that continent, and gave performances at Rio de Janeiro, Sao Paulo, Montevideo and Buenos Aires.

From 16th to 19th October the Comédie-Française was on tour in Belgium, visiting Antwerp, Namur, Liège and Brussels, where at the Théâtre Royal du Parc they gave two 'représentations officielles qui ont été l'occasion de manifestations profondément émouvantes de l'amitié franco-belge.'(32)

On 29th and 30th January 1940, members of the troupe presented Britannicus and Les Plaideurs at the Hague.

One of the most important tours - from the political point of view - took place in April 1940 when the Comédie-Française visited the Balkans, stopping at Zagreb, Budapest, Bucarest, Athens, Belgrade, Sofia, Istanbul, Ankara, Damascus and Beirut. In a series of articles published in L'Ordre(33) Jean Yonnell, the 'doyen' of the tour, recounted the immense success the tour had had - everywhere it had been a tale of crowds showering the "Comédiens français" with flowers, of rapturous acclamations of the plays put on, of spontaneous incantations of the "Marseillaise" and "Madelon"; and every remaining monarch of the Balkan countries must have decorated the members of the troupe with their most important orders:

'...nous fûmes reçus par les souverains, chefs d'Etat, ministres de chaque pays; dans les réceptions officielles, dans les ambassades ou légations, nous rencontrions tout le corps diplomatique de la haute société, aristocratie et haute bourgeoisie, et les artistes et intellectuels, journalistes, etc...'(34)

But L'Ordre and Jean Yonnell were careful to point out that it was not only the heads of state and ministers that were moved by the performances of the Comédie-Française and their admiration for France, but also the man in the street; a student Yonnell met in Sofia told him: 'J'aime la France parce qu'elle a été trop patiente avec Hitler'.(35) On another occasion when Yonnell met a famous Hungarian actor, the difficulty of language arose:

'...comme il disait en hongrois qu'il ne parlait malheureusement pas français, notre interprète lui fit savoir qu'il pouvait me parler en allemand car je comprenais cette langue; je n'oublierai jamais son expression, ses yeux, en répliquant: - Je me refuse à parler allemand à un Français.'(36)

Later in the tour, the mayor of Belgrade told the "Comédiens" that as soon as war broke out, the country people flocked to their local town halls, saying:

"Nous voici!"

"Pourquoi faire?"

"Eh bien, la France est en guerre, nous venons nous battre pour elle." (37)

In Ankara, after another triumphal performance, a supper party:

'...se termina fort avant dans la nuit par la "Marseillaise" et l'hymne turc, tandis que M. Ward Price, le fameux journaliste anglais...disait: - Dommage que von Papen ne soit pas là.' (38)

In an article summing up the success of the tour, Paul Achard wrote:

'Leur triomphe a été tel que la radio allemande s'est efforcée, en vain du reste, de détruire cette admirable propagande. La radio italienne a de même essayé de minimiser cette réussite sans précédent....

...nous sommes en guerre, une guerre où le rayonnement de notre culture est une arme de premier ordre. Eh bien, puisque les Français acceptent dignement les restrictions alimentaires, ils accepteraient aussi bien, par patriotisme, de se priver un peu des comédiens français afin que les autres pays les connaissent mieux et, à travers eux, aiment davantage la France.' (39)

A postscript to this tour was added in the shape of two volumes of plays - in Turkish - sent by the author, a Mr. M. Celâl of Istanbul: 'Ce serait', he wrote, 'un très grand plaisir pour moi, si la Direction de la Comédie Française voulait bien consentir à accorder à mon humble travail une petite place dans sa grande bibliothèque'. (40)

The "Comité" accepted with pleasure.

Two other tours - the one in North America and one planned for Switzerland were abandoned; on May 25th 1940 (41) the minutes of the "Comité d'Administration" record that 'En raison

des circonstances, la tournée de Suisse, qui devait avoir lieu prochainement, est remise au mois de septembre'. In September the Comédie was closed.

The usefulness of the Comédie as a political weapon was not ignored during the occupation; the troupe visited both Vichy and Lyon during 1942 and 1943, although towards the end of 1943 the risks of going on tours became rather great; at the meeting of the "Comité d'Administration" of 21st December 1943:

'Une discussion s'engage ensuite sur la question des tournées. Des considérations de prestige sont-elles de nature à contre-balancer les risques de bombardement et de sabotage dont tout voyage s'accompagne actuellement? L'on convient de faire face jusqu'à nouvel ordre à l'engagement pris vis à vis du Théâtre des Célestins de Lyon pour deux séries de représentations....Les déplacements s'effectueront uniquement de jour.'(42)

And in March 1944 the Comité decided that as from the end of that month no more tours would take place 'tant que les conditions actuelles de déplacement ne seront pas modifiées'.(43)

The contrast of styles and attitudes of the two 'Administrateurs'(44) that the Comédie-Française had during the occupations is an interesting one; that of Copeau, whose period of office was soon to end in January 1941, and that of Vaudoyer, who administered the theatre for three years after Copeau's dismissal.

After the armistice in 1940, the Comédie-Française came nominally under the control of Vichy, although - as in the case of Copeau's dismissal and, no doubt, in most other spheres - it was the Germans who always had the last word when they judged necessary. Copeau did not, apparently, appreciate or

wish to appreciate the fact that German censorship covered the spoken word as well as the written word; Dussane remarks in her

Notes de Théâtre:

'Il n'avait pas encore compris, ou il avait refusé de comprendre, les règles du jeu qui alla s'imposer de plus en plus lourdement à tant de fonctionnaires. Il n'avait pas soupçonné non plus la rapidité avec laquelle certains, ici ou là, avaient au contraire compris - et que trop bien compris...' (45)

The aggressive attitude of Copeau is apparent in a programme of readings presented to students at the Sorbonne on August 29th 1940 - the first public activity of the Comédie-Française after the occupation - which included scenes from Le Cid, Horace and Polyeucte; if these plays stirred the hearts of Frenchmen before the war, then they certainly must have done so during the occupation. The audience of students, reported Paris-Soir, 'acclama longuement la fin de la représentation'. (46)

But the most outrageous acts Copeau committed in the name of the Comédie-Française, as far as the Germans were concerned, took place during the 'soirée' of September 7th 1940 devoted ostensibly to La Valeur de l'Homme Ordinaire, which was no doubt intended to glorify the qualities of hard work, the family and the motherland which were so important a part of the "Révolution Nationale". The programme was presented by Abel Bonnard and commenting on the evening, Paris-Soir announced that: 'M. Jacques Copeau adressera ... une allocution qui sera, n'en doutons pas, écoutée attentivement'. (47) The attentiveness of the audience can be judged by the contents of the speech; it was printed in its entirety in Opéra at the end of the war, (48) but, understandably, not during the occupation:

'Les Comédiens Français vont paraître devant vous

Ils sont là, prêts à reprendre leurs costumes, à poursuivre, dans les décors de leurs tragédies et de leurs comédies, le travail qui est leur raison d'être, celui de perpétuer le génie de la France par la représentation de ses chefs-d'oeuvre immortels.

S'ils tardent encore un soir à incarner des personnages, c'est parce qu'ils ont conscience de la particulière solennité de l'heure.

Cette grande maison, dont la fondation remonte à trois siècles, qui a pour patron l'un des plus grands poètes, des plus universels et des plus humains de tous les temps, cette Maison de Molière, comme on la nomme, a toujours surmonté, depuis qu'elle existe, les crises de la nation.

La dernière de ces crises, dont je ne dirai pas que nous l'avons traversée, dont il faut dire plutôt que nous y entrons, est l'une des plus sévères, des plus graves, des plus radicales de notre histoire. Elle aura des répercussions encore incalculables dans nos consciences, dans nos idées, dans nos disciplines. Elle nous laissera longtemps encore dans la souffrance et dans le deuil. Et nous avons tout à redouter des incertitudes politiques, sociales, morales où nous voici plongés comme dans un abîme.

D'où vient qu'au fond de cet abîme le désespoir ne parvienne pas à nous atteindre?

D'où vient que, même chez les plus éprouvés, quelque chose tressaille, quelque chose dès maintenant s'éclaire et se soulève, que nous hésitons à nommer, mais qu'il faudra bien appeler, dès demain, l'Espérance?

C'est qu'en dépit des désastres nous conservons une foi, secrète mais inébranlable, dans les vertus de la patrie, dans l'âme de la race, dans la puissance et la pérennité de l'esprit français.

De cette valeur spirituelle, sous l'invocation de laquelle nous voulons nous mettre ce soir, la Société des Comédiens Français est l'un des plus fidèles témoins. Elle est une institution gardienne d'idéal, de haute culture et d'honneur professionnel.

Je voudrais la comparer à ces antiques demeures de notre terroir dont le temps, une usure vénérable, les révolutions et les invasions ont périodiquement modifié la physionomie. Ici c'est une tourelle que l'on a édifiée. Là c'est un corps de logis que l'on a élevé. Les arbres du parc ont été abattus et replantés, la forme des parterres, la distribution des appartements et du mobilier ont été modifiés selon le goût et selon les besoins des hôtes qui se sont succédés de génération en génération. Mais, quelle que soit l'ordonnance, de si loin qu'on l'aperçoive, on la reconnaît pour une ordonnance française.

Les Comédiens Français savent qu'ils sont des héritiers, mais ils n'oublient pas qu'ils doivent être des héritiers respectueux et actifs. Leur situation dans le monde du théâtre est toute privilégiée, mais ce privilège ils n'entendent pas l'exercer, comme s'expriment leurs statuts, qu'en vue de la perfection de leur art.

C'est à cette perfection que nous rêvons encore d'atteindre. Par la concorde, par l'amour du travail bien fait, par la modestie et l'exigence envers soi-même.

D'ici pourrait partir une reconstitution fondamentale de la profession dramatique, de sa dignité, de son ascendant sur l'époque, de cette époque trop longtemps minée par les conceptions basses et les petits caractères.

La Comédie-Française a des traditions, une règle de vie, des lois. Il suffit de les observer honnêtement, de les maintenir fortes, pour se sentir soutenus, épaulés, dirigés, portés plus loin dans son effort et plus haut dans son ambition.

Il m'a paru que les malheurs de la Patrie ne m'interdisaient pas, qu'ils me commandaient au contraire de renouveler ce soir, en présence du public, au nom des Sociétaires et des Pensionnaires, au nom de tous ceux qui travaillent ici, notre serment de rendre cette Maison, que les siècles ont formée et qu'ils nous ont léguée, plus belle, plus saine et plus vivante.'

This speech, records Cardinne-Petit, was followed by a 'salve d'applaudissements'.(49)

But, just as much as this speech, the last item of the programme, L'Espérance by Charles Péguy - included in the Péguy matinées just before the occupation - read by Copeau himself (an unusual thing, usually only the actors spoke from the stage) must have greatly displeased the Germans:

'Les fameux fragments chantant l'espérance provoquèrent dans le public - car il y eut du public - une bouleversante réaction, que Copeau allait payer cher.'(50)

Madeleine Jacob, writing in Franc-Tireur just after the liberation also recalled the incident:

'...la salle tout entière dressée acclame un texte que, dans la loge qu'ils occupent, les officiers supérieurs allemands ne paraissent pas avoir compris.'(51)

Perhaps the German officers had understood only too well, and this open defiance of the Germans may have contributed to Copeau's dismissal at the beginning of 1941. His replacement, Jean-Louis Vaudoyer, was a man of seasonable discretion. His previous post had been as curator of the Musée Carnavalet, and



his quiet erudite manner, combined with a certain diplomacy which took account of the contemporary situation, ensured the competent direction of the Comédie-Française for four years. On his appointment as "Administrateur-Général", his remarks to the press contrasted eloquently with the outbursts of Copeau:

'La haute, la véritable, la permanente mission du théâtre', he told Pierre Malo of Le Matin(52), 'est une mission poétique. Cette mission est double: elle consiste, d'une part, à faire de la vie rêvée une vie réelle, et, d'autre part, à conférer à la réalité le prestige du songe. C'est donc en continuant à me confier à la poésie que je voudrais essayer de collaborer ici avec les artistes qui composent notre incomparable troupe du Théâtre Français.'

He viewed the Comédie-Française as a source of moral comfort rather than as a stronghold of ill-concealed patriotism; in August 1941 he defined the rôle of the Comédie-Française as follows:

'Dans les grands malheurs qui nous ont assaillis la Comédie-Française a la chance qu'une de nos plus belles richesses spirituelles, notre répertoire, soit demeuré intacte, et que le moyen d'en exalter les beautés soit resté à notre portée. Ceci nous crée un grand devoir. La Comédie-Française saura n'y pas faillir.'(53)

In September 1942 (54) he saw the main duty of the Comédie was to 'honorer, entretenir et enrichir' the great repertoire of the French classics.

His discretion - perhaps, for 'résistants' a rather euphemistic term to use in the context of Vaudoyer - no doubt led to stresses both within and without the theatre; when Heinrich Georg visited Paris and put on Goethe's Iphigénie at the theatre, all members of the Comédie-Française were expected to attend both the performance and the reception at the German embassy afterwards; Pierre Dux recounted the incident in Franc-Tireur shortly after the liberation:



'Nos places avaient été désignées dans la salle et numérotées. C'était une manière de contrôler notre présence. Un soir l'ambassadeur d'Allemagne nous convia à une réception en des termes qui ne laissaient aucun doute sur la liberté qui nous était laissée d'accepter ou de refuser. On nous mandait que 'Monsieur l'Ambassadeur était heureux de savoir que notre service ne nous retenait pas ce soir-là à la Comédie-Française.' (55)

Béatrice Bretty also commented on the incident as told her by

André Bacqué:

'C'est ainsi qu'André Bacqué me raconta, entre autres, qu'ayant refusé de se rendre à une réception à l'Ambassade d'Allemagne - réception dont l'invitation avait été transmise aux artistes par les soins de l'Administration de Jean-Louis Vaudoyer sous forme de bulletin de service - un sociétaire important l'avait apostrophé en ces termes:

"Tu te conduis comme un goujat avec nos hôtes!..."

Non, de tels mots ne s'inventent pas... Mais comme le sociétaire en question s'est vu décerner depuis la rosette de la Légion d'honneur, il n'y a pas lieu de s'en souvenir.' (56)

It was for perhaps this sort of reason that Les Lettres Françaises Clandestines, commenting on Vaudoyer's dismissal stated:

'Il apparaît qu'un désaccord survenu entre le ministre et son subordonné soit à l'origine de cette démission. En présence de bruits contradictoires qui courent, nous nous abstiendrons aujourd'hui de tout commentaire, nous bornant à tirer la morale de cette histoire: trop de zèle ne paie pas.' (57)

If the Comédie-Française was obliged to let the Germans bring plays to their theatre, there were many - both at the "Maison de Molière" and elsewhere - who strongly objected; Vaudoyer's fault was, perhaps, not to protest loudly enough.

It was under the administration of Vaudoyer that the strange incident of L'Aiglon took place. If the Comédie-Française outwardly conformed at this period to the orders of Vichy and the Germans, they nevertheless did not hesitate to maintain such plays as Le Cid in the repertoire - appropriately censored; but,

when approached by a high ranking German official - apparently the personal emissary of Hitler himself - to put on L'Aiglon at the "Théâtre Français", there was, for good reason, considerable dismay. This emissary had 'prétentions à la compétence théâtrale, et ses idées particulières sur un nombre de pièces et d'acteurs', (58) and one of his most admired authors was Edmond Rostand - and he wanted L'Aiglon to be put on in the middle of the occupation! He may have thought it was appropriate at a moment when the ashes of the Duc de Reichstadt were being brought back to Paris. Despite the considerable reluctance of the Comédie-Française, the emissary insisted, and, after making very considerable cuts ('Le peu de texte qui restait faisait encore trembler les gens circonspects' recounts Dussane) (59), everything was ready in just a few weeks. A few days before the 'répétition générale', the performance of the play was announced: the German censor, who, up to that moment had not been consulted at all, expressed polite astonishment, and advised the Comédie that no permit had been issued for this play. The Comédie-Française, in their turn, retorted that the idea was not theirs, and mentioned the special emissary who had, by then, of course, disappeared.

The official reaction of the Comédie-Française is to be found in the minutes of the "Comité d'Administration" of Thursday, December 18th 1941, the day before the gala opening of L'Aiglon was due to take place:

'Au début de la séance, M. l'Administrateur informe le Comité que la question de L'Aiglon se pose de la manière suivante:

Il semble qu'aucune autorité occupante officielle n'ait demandé les représentations de l'Aiglon à la Comédie-Française à l'occasion de l'anniversaire du retour des cendres du Duc de Reichstadt.

Les autorités occupantes ne sont pas disposées à autoriser les représentations dans les circonstances actuelles.

Une répétition a été donnée le mercredi 17 décembre pour présenter le spectacle à une commission où étaient représentés du côté des autorités occupantes: l'Ambassade d'Allemagne, la Propagandastaffel et l'Institut allemand. D'autre part, du côté des autorités françaises, étaient présents: S. S. M. de Brinon, Ambassadeur de France, délégué du gouvernement pour les territoires occupés; M. Verrier, directeur du Cabinet de M. le Secrétaire d'Etat à l'Education Nationale et à la Jeunesse; et M. Lamblin, directeur des Beaux-Arts, représentant M. le Secrétaire Général des Beaux-Arts.

Une décision sera prise à la suite de cette représentation.'(60)

The German censor agreed to watch the 'répétition des courtisanes' in order to judge the play by seeing it, rather than by reading it:

'Les évocations de la Grande Armée', writes Dussane(61), dans cette atmosphère participaient de l'incohérence risible propre à certains cauchemars. C'est pour ma part un des jours où j'ai le mieux mâché la saveur de la défaite. Bien entendu, le spectacle terminé - sans un accroc, sans une défaillance - les fonctionnaires prodiguèrent les compliments...et ajournèrent l'autorisation, qui finalement ne fut jamais accordée.'

The whole incident serves to illustrate the almost impossible position the Comédie-Française was in as far as presenting plays which could in any way be held to be 'pièces de résistance,' and emphasises the fact that the Comédie-Française was not an independent body. One is left wondering who this anonymous emissary was - it is impossible to identify him - but one suspects that the whole idea may have been dreamt up by someone of high office in Berlin as a climax to the celebrations surrounding the return of the ashes of the Duc de Reichstadt. When the political aim of the return of the ashes was soon to be largely lost, a person of lower rank but of greater political

acumen may have succeeded in persuading Berlin of the inadvisability of putting on such a play at such a time.

It is worth examining briefly the attitude that the press in general and the collaborationist right-wing press in particular adopted vis-à-vis the Comédie-Française during the four years of the occupation.

One section of the press - that of the extreme right wing - held very strong ideas about the rôle of the Comédie-Française, both before the war and during the occupation. The campaign was inspired as much by personal jealousies and ambitions as by political ideals; the leaders of the Fascist attack were Lucien Dubech and Alain Laubreaux.

The first shots were fired when Edouard Bourdet, by use of his casting vote, dispensed with the services of Béatrix Dussane at the beginning of 1939. Lucien Dubech and a number of other critics - including Robert Kemp and Bellesort - deplored the clumsy way in which the "Administrateur" handled the dismissal of this much respected actress; Lucien Dubech used this as an excuse to attack Bourdet's administration in general, and the "Jewish conspiracy" within the Comédie-Française in particular. The whole sad episode can be clearly understood, wrote Dubech in Action Française(62):

'...si l'on tient compte du rôle joué en cette affaire par M. Zay et Mme. Ventura, on peut dire que Mme. Dussane a été chassée de la Comédie Française par une coalition de Juifs, de Roumains et de Belges.'

The situation was further 'clarified' by Alain Laubreaux: after the enforced retirement of Emile Fabre, "Administrateur-Général" from 1919 to 1936 ('Il a fallu le Front Populaire et le triumvirat juif de Léon Blum, Jean Zay et Huisman pour le

déloger', he explained(63)), Bourdet took over the theatre and ran it as though it were his personal possession; Laubreaux deplored the present situation at the Comédie-Française, and, like Dubech, laid the blame for the present state of affairs at the door of the Jews:

'En même temps que Blum prenait le gouvernement de la France, M. Edouard Bourdet prenait celui de la Comédie Française. L'un et l'autre, par les mêmes moyens, allaient s'asseoir leur autorité, par un césarisme de bas étage, par la corruption, par l'illégalité.'(64)

Even after the happy event of the occupation, explained Laubreaux, although the "Parlement blumiste et mandélien" no longer ruled France, 'le comité-croupion de M. Bourdet a pu, en toute tranquillité, poursuivre sa besogne.'(65)

Vaudoyer was no better treated; Laubreaux proclaimed that it was his bounden duty to expose the 'décadence' and the 'mauvais ouvriers' of the Comédie-Française. He went so far as to hint - with a certain amount of sick humour considering contemporary methods for the sudden despatch of unwanted persons - that he should prepare 'subtils poisons qui seront versés à l'infortuné Vaudoyer; après quoi, son poussiéreux fantôme [sera] restitué au musée d'où il s'évada'.(66)

These articles were obviously inspired, to some extent, by political motives; Laubreaux had accused the Comédie-Française of being a 'repaire de Gaullisme', and a number of the "Comédiens français" were, in fact, members of the resistance; but more probably, and perversely, these articles were largely inspired by Laubreaux's ambition to become "Administrateur-Général" of the Comédie. However, when this possibility was seriously envisaged after the dismissal of Vaudoyer, the reaction of all

the members of the "Théâtre Français" was so violent that the idea was hastily dropped.

During the occupation, the press in general was almost entirely silent on the question of any political rôle of the Comédie-Française. Most critics preferred to regard the Comédie just as a theatre rather than as a national institution of some significance. Although some critics were pleased that the Comédie-Française continued to present stirring plays by Corneille and Racine, their remarks about the possible effects of these plays were discreetly muted. Even a collaborationist critic such as Max Frantel, although praising the "Maison de Molière" for putting on German plays, was nevertheless vague and noncommittal about the rôle of the Comédie-Française. He simply stated that:

'...le Théâtre-Français reste fidèle à son génie et l'accroît d'un esprit de nouveauté qui ne le contrarie pas.' (67)

After the liberation of Paris the Comédie-Française briefly resumed its rôle as a source of patriotic fervour and inspiration. On the evening of Friday, October 27th 1944 the theatre reopened and gave a gala performance in honour of the "Poètes de la Résistance"; this gala was given 'au bénéfice des Forces Françaises de l'Intérieur, leurs Blessés, leurs Veuves, leurs Orphelins,...' and was attended by Général de Gaulle. The programme included poems by Eluard, Aragon, Pierre Emmanuel, Claudel and Charles Morgan who read one of his own poems, and readings of letters by Jacques Decour and Roger Pironneau. François Mauriac, who wrote

a short introduction to each poem and was, with others, responsible for the organization of the evening, spoke of the effect the war had had on poetry and the reasons for his choice of the poems for this gala evening:

'Il n'y a aucun doute que cette guerre a fait naître une poésie militante, ouverte à un vaste public, dans les petites revues autrefois réservées à des productions plus "difficiles". C'étaient, d'ailleurs, les seuls périodiques lisibles et les seuls où l'on parlait français. Des Allemands, surtout au début, n'y comprenaient rien; pensez que l'admirable poème d'Eluard, Liberté, a été édité à Paris par des jeunes....

J'ai choisi les poèmes pour leur valeur scénique. Des poèmes admirables (comme ceux d'Alexis Léger) ont été ainsi écartés, et je m'en excuse auprès des poètes. J'ai alors remarqué que les vieilles formes: la ballade, le rondeau, le sonnet portaient plus sur le public, mais ceci ne diminue en rien La France parle de Paul Claudel, qui porte également d'une manière étonnante.' (68)

The evening was memorable; Général de Gaulle received a hero's welcome, as did Charles Morgan who had only just managed to arrive at the Comédie-Française in time. For those who were to reappear on the stage of the Comédie-Française for the first time since the beginning of the occupation for reasons of race or conscience, the welcome was as great; this was the case with Alexandre: '...on saluait en lui l'exilé qui revient dans la maison d'où les persécutions nazies l'avaient chassé comme d'autres, comme Robert Manuel'. (69)

Mauriac's opening words set the atmosphere for the evening; he recalled the 'Résistance de l'esprit qui était opposition, espérance farouches':

'Alors la France, ligotée et baïllonnée commença de secouer la tête de droite à gauche, et ce signe obstiné de refus, ce geste de dénégarion atteste devant le monde qu'au sein même de l'asservissement elle demeurait une nation libre.' (70)

The reports published in the next morning's press were full of pride, rather emotional, and all rather similar:



'Plus d'une fois', wrote the critic of the Parisien Libéré (71), 'les larmes vinrent aux yeux. La gorge serrée, le coeur chargé de sentiments brûlants, comme on se sentait entraîné ou meurtri, tour à tour, en écoutant des poèmes de la Résistance remarquablement dits, avec foi, par les meilleurs artistes de la vieille Maison, plus jeune et vibrante que jamais!'

A small group of "Comédiens français" flew to Nice, Marseille and Monte-Carlo to bring the spirit of this gala evening to the provinces - a "chariot de Thespis" (72) bringing the good news from liberated Paris to liberated France.

The general public were moved by this show of patriotism and the Comédie-Française became, for this memorable evening, the focal point of France. Suffice it to say that, when on the next evening, the Comédie-Française put on Le Malade Imaginaire, this same public felt rather let down:

'...alors que le récital consacré, le lendemain de la réouverture, aux Poètes de la Résistance', wrote Dussane (73), 'a galvanisé la salle, cette première soirée de répétition générale, jeudi dernier, où tant d'exilés se retrouvaient après quatre ans, a gardé quelque chose d'incertain. C'était comme si le public était resté sur sa faim.'

During the summer of 1945, a symbolic exchange of visits took place - the Comédie-Française visiting England and the Old Vic coming to Paris in July. The minutes of the "Comité d'Administration" for 23rd March 1945 state that:

'...il convient de marquer le caractère exceptionnel de l'autorisation accordée à l'Old Vic, l'échange des troupes de théâtre, dans les circonstances internationales actuelles, revêtant sur le plan artistique un caractère symbolique.' (74)

The Old Vic presented Richard III and Arms and the Man - and actors included Laurence Olivier, Ralph Richardson, Sybil Thorndike and Margaret Leighton. Jacques Duchesne (who, for four years, was responsible for the B.B.C.'s broadcast to France, Les Français parlent aux Français) wrote in Opéra:



'Dès le lever du rideau, une atmosphère de recueillement et de ferveur dominait ce public de choix, qui était venu là pour se reconnaître, pour se retrouver devant Shakespeare et qui, ému de pouvoir goûter pleinement aux bienfaits de la liberté reconquise, désirait confondre dans ses applaudissements l'expression de sa gratitude et celle de son admiration. Dès le début de la soirée, un de nos plus grands écrivains me disait: - Il va falloir que nous leur fassions sentir la chaleur de notre accueil.' (75)

In their turn, the Comédie-Française presented L'Impromptu de Versailles, Le Barbier de Séville, Ruy Blas, Tartuffe, Les Boulingrin and Phèdre at the New Theatre, London, and in Edinburgh and Glasgow, equally during the month of July. Of the tour, Pierre Dux wrote:

'Tout avait réussi: à Londres où seize représentations avaient été prévues, nous aurions pu en donner trente. Tous les spectacles obtenaient la même affluence. Dès le troisième jour, l'écriteau "Complet pour toutes les représentations" accueillait le public au bureau de location. Il aurait fallu rester plus longtemps; nous ne le pouvions pas. Nous avions des contrats avec Edimbourg et Glasgow...où le même accueil nous attendait, dans la salle, dans la rue, dans les salons, partout.' (76)

If the Comédie-Française was received with tremendous enthusiasm, Pierre Dux was probably correct in assuming that the applause was for something more than the acting of the Comédiens Français":

'...les Comédiens Français n'ont pas eu la vanité de prendre pour eux tous les bravos qu'ils entendaient, mais ils ont eu le légitime orgueil d'être les premiers, après cette guerre, à recueillir des preuves directes de l'amitié que nous gardent nos voisins britanniques.' (77)

Footnotes to Chapter 5.

1. MAS, Emile, Le Petit Bleu, 30.5.1940.
2. Registre de la Comédie Française, 30.3.1814.
3. Quoted by MAS, Emile, Le Petit Bleu, 2.9.39.
4. Registre de la Comédie Française, 15.12.1870.
5. Ibid., 26.2.1871.
6. MAS, Emile, Le Petit Bleu, 2.9.1939
7. MAS, Emile, Le Petit Bleu, 16.4.1940.
8. La Nouvelle, 1.9.1939
9. Le Petit Bleu, 26-27.5.1940
10. Le Figaro, 21.9.1939
11. Quoted by CARDINNE-PETIT, Robert, Les Secrets de la Comédie Française, pp. 134-5.
12. Ibid., p. 145.
13. Minutes of the meeting of the "Comité d'Administration", for 1st May 1940.
14. Quoted by CARDINNE-PETIT, Robert, op.cit., pp. 145-6.
15. Quoted by MAS, Emile, Le Petit Bleu, 26.9.1939.
16. Programme for Sunday, 24th November 1939. "Matinée Poétique"  
A la Gloire du Génie Français.
  1. La Chanson de Roland (fragment) - M. Alexandre
  2. Villon:
    - a) Ballade que fait le poète à la requête de sa mère.
    - b) Ballade des Dames de Paris. - Mme. Andrée de Chauveron
  3. Clément Marot: Dialogue de Deux Amoureux - M. Lafon  
- M. Jean Meyer
  4. Ronsard:
    - a) Exhortation pour bien combattre. - M. André Bacqué
    - b) Deux sonnets - Mlle. Françoise Delille

- |     |   |  |
|-----|---|--|
| 5.  | Du Bellay: Deux sonnets                                   | - M. le Goff   |
| 6.  | Baif: <u>Du printemps</u>                                 | - Mme.Irène Brillant   |
| 7.  | Agrippa d'Aubigné: <u>L'Hiver de M. d'Aubigné</u>         | - M. Debucourt   |
| 8.  | Malherbe: <u>Chanson</u>                                  | - Mlle.Mony Dalmès   |
| 9.  | Corneille: <u>Récit du Cid</u>                            | - M.Maurice Escande  |
| 10. | La Fontaine: <u>Fables</u>                                | - M. André Brunot<br>M. Denis d'Inès<br>Mme.Berthe Bovy<br>Mme.Béatrice Bretty |
| 11. | Jean Racine: <u>Prière d'Esther</u>                       | - Mme.Marie Bell   |
| 12. | Voltaire:   |  |
|     | a) <u>La Tactique</u>                                     | - M. Chambreuil  |
|     | b) <u>Les Vous et les Tu</u>                              | - M.Denis d'Inès   |
| 13. | André Chénier: <u>La Jeune Captive</u>                    | - Mlle.Marcelle Gabarre  |
| 14. | Alphonse de Lamartine: <u>La Vigne et la Maison</u>       | - M.Maurice Donneaud<br>- Mlle.Renée Faure                                     |
| 15. | Victor Hugo: <u>Booz Endormi</u>                          | - Mme.Mary Marquet   |
| 16. | Alfred de Vigny: <u>La Mort du Loup</u>                   | - M. Alexandre   |
| 17. | Alfred de Musset: <u>Une Soirée Perdue</u>                | - M. Pierre Bertin   |
| 18. | Marceline Desbordes-Valmore:                              |  |
|     | a) <u>Qu'en avez-vous fait?</u>                           | ) - Mme.Madeleine  |
|     | b) <u>Les Roses de Saadi</u>                              | ) Renaud   |
| 19. | Baudelaire:   |  |
|     | a) <u>L'Invitation au Voyage</u>                          | ) - Mme. Marie   |
|     | b) <u>Je n'ai pas oublié</u>                              | ) Ventura  |
| 20. | Gérard de Nerval: <u>Poème</u>                            | - M. Pierre Bertin   |
| 21. | Verlaine:   |  |
|     | a) <u>Le Ciel est par-dessus le toit.</u>                 | ) - Mlle.Véra Korène   |
|     | b) <u>Beauté des Femmes</u>                               | )  |
| 22. | Arthur Rimbaud:   |  |
|     | a) <u>Le Dormeur du Val</u>                               | ) - Mme.Jeanne Sully   |
|     | b) <u>Si les temps revenaient</u>                         | )  |
| 23. | Stéphane Mallarmé: <u>Brise Marine</u>                    | - M.Maurice Escande  |
| 24. | Charles Péguy: <u>Présentation de la Beauce.</u>          | - M.Georges Le Roy   |
| 25. | Guillaume Apollinaire: <u>Deux poèmes de calligrammes</u> | - M.Aimé Clariond  |
| 26. | Henri de Régnier: <u>Ceux qui restent</u>                 | - Mlle. Marcelle Gabarre   |
| 27. | Anna de Noailles: <u>Le Pays</u>                          | - Mme.Germaine Rouer   |

17. MAS, Emile, Le Petit Bleu, 26.9.1939
18. Programme for "Matinée Classique" (XVII siècle) of Sunday, October 1st, 1939, included:
- a) Second act of Horace.
  - b) Poèmes et Prose du XVII siècle
  - c) Third act of Andromaque
  - d) Le Médecin malgré lui
19. MAS, Emile, Le Petit Bleu, 3.10.1939
20. Programme for the "matinée" of Saturday 28th October 1939:  
En l'honneur de la Pologne  
(Au bénéfice des réfugiés polonais)
- 1. Avant-propos de M. Paul Cazin
  - 2. Slenkiewicz: La Bataille de Grunwald - Jean Yonnel
  - 3. Sully Prudhomme: Le Gué - Maurice Escande
  - 4. Mickiewicz: L'Année 1812 - Berthe Bovy
  - 5. S. Askenazy: La mort du Prince Joseph Poniatowski - Aimé Clariond
  - 6. Trois mélodies de Chopin:
    - a) La Jeune Fille et le Fleuve ) - Chantées par M.
    - b) Berceuse ) Charles Panzéra
    - c) Chant funèbre de la Pologne ) Au piano M. Alfred Cortot
  - 7. Auguste Barbier: Varsovie - Jeanne Sully
  - 8. Maurice de Guérin: Sur la Pologne - Germaine Rouer
  - 9. Armand Carrel: Fragments d'articles sur la Pologne - André Brunot
  - 10. Mickiewicz: Litanies - Georges Le Roy
  - 11. Mickiewicz: Prière des Pèlerins - Marie Bell
  - 12. Ernest Renan: Discours prononcé lors du transfert des cendres de Mickiewicz - Alexandre
  - 13. Paul Claudel: Hymne à la Pologne - Maurice Donneaud
  - 14. Lecture d'un discours du Président Paderewski à la mémoire de Fr. Chopin.  
Sonate Funèbre (Chopin)  
Polonaise en la Bémol (Chopin) - Alfred Cortot
  - 15. Témoignage vécu sur la Défense de Varsovie (Journal du Lieutenant-aviateur X) - Debucourt
  - 16. Wyspianski: Les Adieux de Koré et Demeter (Scène extraite de La Nuit de Novembre)
    - Mary Marquet (Demeter)
    - Lise Delamare (Koré)
    - Marie-Louise Didion
    - Mariette de Rauwerra
- Suivantes (
- Mise en scène de M. Georges Le Roy

21. Programme for "Matinée Poétique" of 4.11.39:  
Beautés de la France I - L'Ile de France.
22. Programme for "Matinée Poétique" of 18.11.39:  
Charles Péguy.
23. Other "Matinées Poétiques" included:  
Beautés de la France II - Orléanais; 25.11.39.  
Beautés de la France III - La Bretagne; 9.12.39.  
Beautés de la France IV - L'Alsace; 23.12.39.  
Victor Hugo; 30.12.39.  
Les Ecrivains morts pour la France; 13.1.40  
L'Enfance dans la Poésie française; 6.1.40  
Beautés de la France V; 20.1.40  
Au Canada français; 2.3.40  
Poèmes de Corneille; 30.5.40  
Péguy; 1.6.40  
Péguy; 2.6.40  
Péguy; 4.6.40  
Hommage à Corneille; 6.6.40.
24. MAS, Emile, Le Petit Bleu, 4.6.1940
25. Les Lettres Françaises Clandestines, No.XIX, August 1944.
26. Le Petit Bleu, 8.6.1940
27. Minutes of the "Comité d'Administration" 23.12.1939.
28. Ibid., 27.1.1940
29. Ibid., 19.2.1940
30. MAS, Emile, Le Petit Bleu, 5/6.2.1940
31. Le Figaro, 6.3.1939
32. L'Ordre, 21.10.1939.
33. L'Ordre, 19.4.1940 to 27.4.1940.
34. L'Ordre, 19.4.1940.
35. Ibid.
36. Ibid.
37. L'Ordre, 22.4.1940
38. Ibid., 24.4.1940.
39. L'Ordre, 15.4.1940.
40. Minutes of the "Comité d'Administration" for 20.5.1940.
41. Ibid.

42. Minutes of the "Comité d'Administration" for 21.12.1943.
43. Minutes of the "Comité d'Administration" for 9.4.1944.
44. Jean Sarment was, in fact, a third 'Administrateur-Général', but he occupied the position for no more than a few weeks just before the liberation of Paris; the Comédie-Française was closed for holidays during the short period of his office and he had no time to make any changes in the organisation of the theatre.
45. DUSSANE, Béatrix, Notes de Théâtre 1940-1950, p. 28.
46. Paris-Soir, 1.9.1940.
47. Paris-Soir, 7.10.1940.
48. Opéra, 16.10.1945.
49. CARDINNE-PETIT, Robert, op.cit., p. 178.
50. DUSSANE, Béatrix, op.cit., p. 28.
51. Franc-Tireur, 11.9.1944.
52. Le Matin, 28.3.1941.
53. Comoedia, 9.8.1941.
54. Comoedia, 12.10.1942.
55. Franc Tireur, 11.9.1944.
56. BRETTEY, Béatrice, La Comédie Française à l'envers, p. 89.
57. Les Lettres Françaises Clandestines, no.XV, April 1944.
58. DUSSANE, Béatrix, op.cit., p. 35.
59. Ibid., p. 35.
60. Minutes of the "Comité d'Administration", for 18.12.1941.
61. DUSSANE, Béatrix, op.cit., p. 36.
62. Action Française, 20.1.1939.
63. Je Suis Partout, 15.1.1943.
64. Je Suis Partout, 17.1.1942.
65. Je Suis Partout, 17.1.1942.
66. Je Suis Partout, 14.2.1942.
67. Comoedia, 21.8.1943.

- 68. Franc-Tireur, 27.10.1944.
- 69. Front National, 29.10.1944.
- 70. Quoted by Les Lettres Françaises, 11.11.1944.
- 71. Parisien Libéré, 28.10.1944.
- 72. Headline in Paris Presse for 15.11.1944.
- 73. Témoignage Chrétien, 4.11.1944.
- 74. Minutes of the "Comité d'Administration", for 23.3.1945.
- 75. Opéra, 11.7.1945.
- 76. Opéra, 5.9.1945.
- 77. Ibid.

Chapter 6 : Bourdet and Copeau at the Comédie-Française.

Bourdet and the experiment of the 'Quatre' - Bourdet replaced by Copeau as 'Administrateur-Général' - the 'Copeau affair' - racial policies applied to the Comédie-Française - Jean-Louis Barrault and Le Cid - the departure of Copeau.



At the declaration of war in 1939 Edouard Bourdet had been "Administrateur-Général" of the Comédie-Française for just over three years. He had replaced Emile Fabre whose 'reign' had begun as long before as 1916 and which had ended with a certain amount of political scandal and financial stress for the Comédie-Française in 1936.(1) Bourdet was a man who was much respected but little loved; his taciturn manner and authoritarianism had led him to being dubbed 'Assuérus' by Béatrix Dussane.

On his appointment his main aim had been to improve the fortunes of the Comédie-Française; to enable him to do this he had requested three things of the government - a very much bigger subsidy(2) from the state, the right to accept or refuse new plays on his own authority(3), and - a revolutionary step - Gaston Baty, Jacques Copeau, Charles Dullin and Louis Jouvet were to be appointed as producers responsible - as far as their duties at their own theatres allowed them - for a number of productions at the Comédie-Française.(4) These measures were to enable him to make the Comédie-Française once again the centre of the theatrical world - the government was delighted - 'Débarassez-nous de la Comédie-Française' one minister had reputedly remarked to Bourdet.

Although few people quarrelled about the larger subsidy to the Comédie-Française, the other two measures brought some violent reactions; the die-hard reactionaries claimed that Bourdet was attacking the sacred traditions of the Comédie-Française, others foresaw a gloomy dictatorship where the theatre would become nothing more than another 'théâtre de boulevard', making money, but nothing more.(5) In the event neither measure had

any great effect on the "Maison de Molière"; although Bourdet made one or two unfortunate choices of new plays(6) he was also responsible for one or two very successful productions - notably Asmodée by François Mauriac(7), Cantique des Cantiques by Giraudoux(8) and a very successful production of Cyrano de Bergerac.(9)

The experiment of having four members of the 'cartel' associated with the Comédie-Française was not entirely successful and was widely criticised in the press. Soon after Bourdet's appointment Emile Mas, writing under the headline 'Quatre hommes et un caporal'(10) protested that 'Ces nominations portent atteinte aux décrets organiques sur lesquels repose la Comédie-Française' and that the two vital forces of the Comédie-Française 'tradition et association' were 'également minées par ce choix'. In another article published two days later(11) Mas expressed his outrage that these 'directeurs d'avant-garde' should be allowed to put on the works of Corneille at the Comédie-Française:

'Or voilà qu'on nous parle de confier la mise en scène du Cid à M. Louis Jouvet; celle de Polyeucte à M. Dullin, ce qui serait d'une extravagante bouffonnerie si les oeuvres de Corneille ne devaient en souffrir cruellement.'

The same critic was furious that the names of the 'quatre', as they came to be known, should be printed in red on the posters every time one of them was responsible for a production. 'Après tout', he remarked(12), 'le rouge est la couleur du sang, c'est une façon de nous apprendre qu'ils sont trop souvent les bourreaux des oeuvres qu'on leur confie'.

Antoine condemned the idea, describing it as 'une erreur dangereuse pour l'existence même de notre grande scène'.(13) He added that the "Maison de Molière" was already weakened by

intrigues and cliques, and that the introduction of four people whose real ambitions and interests lay elsewhere would only add to the general confusion. (Baty, in fact, had stated that he would only work at the Comédie-Française 'dans la mesure où le Théâtre Montparnasse lui laisserait des loisirs'.(14)

The Comédie-Française suffered as rehearsals often had to be reorganised to fit in with the timetables of the 'Quatre'; to this extent, at least, the Comédie-Française was no longer independent. Moreover, the four producers were criticised for putting on - naturally enough - plays that were likely to enhance their own reputation rather than putting on works that formed an essential part of the Comédie-Française's repertoire; indeed, one of the 'Quatre' reputedly refused to put on Mauriac's Asmodée as it did not appeal to him.

At the beginning of 1938 Paul Vinson was dissatisfied that the 'Quatre' had only been responsible for eight of the twenty-six new productions which had been put on between October 1936 and December 1937 (15); he also objected to the fact that they had an entirely free hand in the choosing of the actors for their productions rather than this being left, as was the custom, to the "Administrateur-Général". He finished his article by remarking:

'En un mot, l'oeuvre des "Quatre", secondaire, n'a été qu'un faible élément dans le succès de la Comédie cette année. M. Baty seul a eu un succès, avec Le Chandelier, et Madeleine Renaud y est aussi pour quelque chose. La Comédie a donc en elle tous les éléments suffisants pour croître et vaincre.'

Emile Fabre decided that the one big mistake in the experiment was that the law naming Baty, Copeau, Jouvet and Dullin as producers did not define 'de façon précise leurs attributions,

si bien qu'ils n'acceptèrent de monter que les pièces qui leur convenaient avec des distributions établies par eux'.(16)

But if the experiment had its opponents, it also had its supporters: 'Les quatre grands metteurs en scène arrivés de l'extérieur provoquèrent une sorte d'appel d'air et l'atmosphère fut entièrement renouvelée', wrote Béatrice Bretty.(17)

Alexandre Arnoux felt that all this 'révolution' amounted to was the realisation at the Comédie-Française that 'il serait peut-être utile d'avoir recours à de véritables metteurs en scène...'(18) Some actors at the Comédie-Française had their doubts; one 'sociétaire' asked: 'Comment un directeur pourrait-il mener de front son exploitation propre et travailler chez nous? S'il réussit ici, il serait sot de ne pas continuer à réussir chez lui tout seul. S'il échoue chez nous et continue à triompher chez lui, il diminue son standing. Donc, pourquoi disperser des efforts?'(19) Other actors were enthusiastic - René Alexandre wrote an article under the heading 'Je salue avec joie la venue de M. Bourdet, de MM. Baty, Copeau, Dullin et Jouvet chez Molière'.(20) Debucourt was grateful that the new minister of education, Jean Zay, 'nous apporte les metteurs en scène les plus célèbres. C'est un honneur et un accroissement dont nous sommes dignes'.(21) Jean Hervé and Béatrix Dussane were equally pleased(22), as was Berthe Bovy who remarked: 'Fait symptomatique de cette résurrection, les pièces affluent de nouveau depuis quelques jours au Comité de Lecture'.(23)

The 'Cartel' was responsible for only thirteen productions during the four years that they were associated with the Comédie-Française - an average of less than one production per year

for each producer.(24) Of these thirteen productions, Gaston Baty was responsible for three - Le Chandelier, Le Simoun by Lenormand and Un Chapeau de Paille d'Italie by Labiche. Le Chandelier was the second production for which a member of the 'Cartel' was responsible, and was well received by the press and public; speaking about the forthcoming production which was to take place on December 18th 1936, Baty defined his work at the Comédie-Française in the following terms: 'Notre travail consiste à dégager l'élément frais, l'élément pur des chefs d'oeuvre qu'on ne voyait qu'à force d'habitude et de routine'.(25) Everyone who saw Le Chandelier agreed that Baty had succeeded in his aim, and the press notices could hardly have been better - 'Heureuse soirée'(26), 'Fort belle soirée'(27), 'Merveilleuse soirée'(28) and even 'Soirée magnifique'(29). Madeleine Renaud as Jacqueline and Julien Bertheau as Fortunio were acclaimed by all. Nevertheless there were some criticisms of Baty's 'mise en scène' and in particular of the 'décor simultané' consisting of two rooms and a corner of the garden which made up the fixed set; Robert Kemp found that the décor distracted his attention, and that it 'éblouit le texte merveilleux'.(30)

Both Un Chapeau de Paille d'Italie and Le Simoun had similar successes. Lenormand's play was regarded(31) as something of a new departure for the Comédie-Française; some critics(32) thought that its risqué theme which hinted at incest would have been better suited to the boulevards. Others, and among them Colette, welcomed the production.(33)

Of Eugène Labiche's and Marc-Michel's comedy(34) Edmond Sée wrote that he could not think of a better evening 'pour

tenter de nous "détendre" un peu en ces heures si graves que nous vivons'.(35)

The contribution of Louis Jouvet was less successful than that of Gaston Baty. Corneille's L'Illusion(36) was criticised not so much because of Jouvet's production which was generally much admired - although the two critics who had opposed the experiment of the 'Cartel', Emile Mas and Antoine, wrote disparagingly of it - but because the play seemed uninteresting. The production of Tricolore(37) a play in eight tableaux by Pierre Lestringuez, was nothing short of disastrous; 'Sous quelle pression', asked André Bellesort(32), 'la pièce de M. Pierre Lestringuez, Tricolore, a-t-elle été reçue, distribuée, répétée et jouée au Théâtre-Français? C'est la première pièce que j'y ai entendu siffler depuis plus de vingt ans'. Emile Mas demanded that an official enquiry should be made in order to establish how the play came to be accepted at the Comédie-Française. (39) Fortunately for Jouvet the evening was saved by his successful production of Giraudoux's Cantique des Cantiques which 'par sa grâce et son élégance, malgré quelques bavardages, a détendu l'auditoire'.(40)

Dullin's first production at the Comédie-Française was Pirandello's Chacun sa Vérité(41) which he had already put on at the Atelier in 1924. André Maurois reflected the general attitude of the press when he described the play as 'Un spectacle excellent, admirablement mis en scène et bien joué'(42); the press had particular praise for Berthe Bovy as the mother-in-law and Ledoux as the son-in-law. The only dissenting voice in this chorus of praise was that of Alain Laubreaux writing in Je Suis Partout, who, although not taking the actors or the

Comédie-Française to task, criticised the play for being 'cousue d'arbitraire' and that it 'découle d'un postulat complaisant et se développe laborieusement comme une pièce à thèse'.(43)

This first success was followed by another - a production of George Dandin on October 5th 1937; again the press acclaimed Dullin's genius, again there were a number of reservations about the play, and, again, there was an attack from the extreme right wing, this time from Lucien Dubech writing in Candide:(44)

'Si l'on veut mesurer à quel point la Comédie-Française est tombée,...il suffit de voir de telles soirées (...) la Comédie-Française est un microcosme où l'on voit le destin de la France.'

Dullin's last production for the Comédie-Française was Le Mariage de Figaro which opened on February 20th 1939, and again was well received by the press and public. This can be taken to be the last production by a member of the 'Cartel' at the Comédie-Française before the effective break-up of the 'Quatre'.

Jacques Copeau was to play a special rôle in the affairs of the Comédie-Française, for not only was he responsible for the first production under the new administration of Bourdet, but he also became "Administrateur-Général" after Bourdet's untimely departure. The première of Copeau's production of Le Misanthrope was on December 7th 1936, and - as was to be the custom - Copeau's name was printed in red at the bottom of the posters announcing the production: 'Mise en scène nouvelle de M. Jacques Copeau' which provoked the remark from Lucien Descaves in L'Intransigeant: 'La Comédie-Française, dérogeant à des habitudes anciennes, nous a donné hier Le Misanthrope, de Molière et Jacques Copeau'.(45) It was in the natural order of things



that Copeau should precede his pupils Dullin and Jouvet on to the stage of the Comédie-Française, and it was he who first had to face the firing-line: 'Mauvaise soirée', grumbled Pierre Brisson(46); for André Bellesort, the evening was a 'déception' (47), while Robert Kemp described Copeau's production as 'une des plus incertaines, inquiétantes, agaçantes représentations du Misanthrope qui se soient jamais vues'.(48)

The reception given to Copeau's next production, Bajazet, was no better.(49) André Maurois decided that a parody of La Bruyère was the best way to describe the evening: 'Racine peint les hommes tels qu'ils sont; on nous les montre tels qu'ils ne devraient pas être';(50) he further complained that the rhythm of the poetry was 'haché' and all the nobility of the tragedy had disappeared. Other critics, particularly Edmond Sée(51) - predicted that, as there had been the 'querelle du Cid' so there would be 'la querelle de Bajazet'; in the event there was no quarrel, but Copeau's production of Bajazet was generally considered to be his 'deuxième échec'.(52)

Much advance publicity and much discussion in the press was given to Mauriac's first play Asmodée, which was put on at the Comédie-Française on November 22nd 1937. In various interviews(53) Mauriac spoke of his debt of gratitude to the Comédie-Française and in particular to Copeau:

'Voulez-vous connaître la première joie de mes 'avant-débuts' aux Français? Ce fut d'entendre, l'autre soir, Copeau lire Asmodée devant mes juges. J'ai vu - oui, sincèrement, j'ai vu - s'animer le héros de ma pièce. Je l'ai vu vivre sur la scène par la magie du verbe, grâce à Jacques Copeau. Grâce à lui, j'en suis sûr, Asmodée ~~est~~ passera la rampe, et c'est là, n'est-il pas vrai, le voeu de tous les auteurs?...'



Unfortunately, the press did not share Mauriac's convictions and, on the whole, the reception given to the play by the press was rather cool. A number of critics were of the opinion that although Mauriac was undoubtedly a great novelist, he was not as yet a great playwright; Antoine's criticism was typical of many others:

'Ce n'est pas tout à fait le triomphe escompté par une salle sympathique, soigneusement composée. M. Mauriac, qui connaît les règles du jeu, étant lui-même critique dramatique à ses heures, trouvera, je crois, chez la plupart de ses confrères, les traces de cette réserve. Ce fut seulement un succès d'estime si l'on veut, car si la construction d'Asmodée est assez incertaine, la matière de l'oeuvre, de belle qualité, eût sans doute fait merveille dans le roman où l'auteur est passé maître.'(54)

For Antoine the characters of the play were lifeless on the stage and 'l'atmosphère n'a été à aucun moment gagnée par l'émotion espérée'.

Although Colette wrote in glowing terms of 'le ferme langage' of Mauriac, 'qui lumineusement nous parle d'ombre'(55), she nevertheless agreed with Antoine's criticism of Copeau's production which:

'au lieu de combattre le statisme par des mouvements habiles, l'accentue, bloque et immobilise les personnages pendant de trop longs instants, dans les coins et les retraits du décor unique. Cela est visiblement intentionnel: Copeau pourtant sait, mieux que quiconque, que le théâtre ne vit pas d'immobilité.'

Copeau's last productions before the virtual disintegration of the 'Cartel' at the Comédie-Française were of Martin du Gard's Le Testament du Père Leleu(56) and Marivaux's Surprise de l'Amour. Although few critics had much praise for Martin du Gard's 'farce macabre'(57), Marivaux's comedy was well received - it was one of Copeau's very few successful productions at the Comédie-Française. 'M. Jacques Copeau a mis au point, wrote Robert

Kemp(58), 'cette "suite française", à l'imitation d'Italie, avec une intelligence délicieuse'.

Bourdet, not unnaturally, had always strongly defended the participation of the 'Quatre' at the Théâtre Français; describing their contribution to the work of the theatre Bourdet wrote:

'Ils n'apportent pas seulement, en effet, aux spectacles qu'ils montent, l'appoint de leur compétence, de leur clairvoyance et de leur talent, ils offrent aux sociétaires, aux pensionnaires qui travaillent avec eux, à ceux du moins qui ont des dispositions pour cela, l'occasion de choisir, pour l'utiliser un jour, ce qu'il y a de meilleur dans la méthode et la conception de chacun d'eux.'(59)

Nevertheless, on reading the criticisms of the plays that the 'Quatre' put on at the Comédie-Française one is left with the impression that although the press and the public on the whole were well disposed to Bourdet's experiment in the beginning, later - with the possible exception of Dullin's work - they were more than a little disappointed with the productions of the 'Quatre'. Some critics, notably Antoine and Emile Mas, were opposed to the experiment before it even started as it was, in their opinion, prejudicial to the traditions and 'esprit' of the "Maison de Molière". Other critics were hostile largely for political reasons - Lucien Dubech and Alain Laubreaux were the most vociferous - as the Comédie-Française was regarded by many Fascists as a stronghold of the Third Republic and an institution in the hands of the Jews.

There was great interest raised by the association of these four great producers with the Comédie-Française. The fact that they were putting on productions at the theatre was enough to increase greatly the number of people who came to see if and

how the repertoire of the theatre had changed. By the time war broke out the combination of the 'Quatre' and Bourdet had been enough to put the Comédie-Française back amongst the most popular theatres in Paris.

But, with the exception of Copeau, the effect that the members of the 'Cartel' had on the theatre was hardly very great; indeed, one has to agree to some extent with the critics who earlier had complained that it would be impossible for a producer, however talented he was, to work in two theatres at once. The other commitments of Baty, Jouvet and Dullin meant that they were unable to give their full energies and attention in the sustained way that would have really meant that the Comédie-Française would have become a theatre of outstanding interest. Dullin, during this period, was closely associated with Giraudoux, and was frequently making films; at the outbreak of war he toured abroad. Dullin was preoccupied with the 'Atelier' as Baty was preoccupied with the Théâtre Montparnasse. Only Copeau had the time to devote to putting productions on at the Comédie-Française, and the lack of success he had in these productions would seem consistent with the views of those critics who felt that by 1940 Copeau was played out - he was a man who had no new ideas, but had to rely on the good ideas (and the reputation) that he had had in the past.

But if Copeau's productions were unsuccessful, the productions of the other three members of the 'Cartel' were not very much more successful - and this at a time when, for instance, Dullin was to go on to put on very many successful productions at the Théâtre de la Cité during the years of the occupation. If

Copeau was a tired man in 1940, this was not necessarily the case of the others - it just shows that they were not prepared, or simply didn't have the time to put on productions 'chez Molière' which were worthy of their reputations.

Despite the fact that the experiment of the 'Quatre' was not all that successful, by the time war was declared in 1939, audiences were again filling the Comédie-Française and this was due largely to the efforts of Edouard Bourdet, who although he was of a somewhat difficult temperament (so difficult in fact that he had fought a duel with Henri Bernstein in May 1938 over a 'reprise' of Bernstein's Judith), he worked effectively for the restoration of the Comédie's fortunes; this was achieved by sacrificing to a certain extent some of the traditional repertoire - at the end of 1938 Le Cid had not been put on for more than two years - nor had Horace, Cinna or Polyeucte; and although the plays of Molière did not suffer such humiliating treatment, the fate of Racine was not much better than that of Corneille.

When war was declared in 1939, a large number of 'pensionnaires' were called up; the Comédie-Française was to have re-opened on September 1st but force of circumstances kept the theatre shut until September 24th when there was a 'matinée poétique' which was dedicated to 'la gloire du génie français'; the first play was not put on until October 10th. Despite the difficulties created by the war, Bourdet still found enough time and energy for the 'création' of Labiche's play 29 degrés à l'ombre - which, ironically enough, was rehearsed in conditions of extreme cold because of fuel shortages; nevertheless, a large number of productions which had been planned for the new season

had to be abandoned - they included L'Annonce faite à Marie by Claudel and Mauriac's Les Mal Aimés.

The immediate effect of the war on the audiences at the Comédie-Française was that despite the fact that plays began at the unusually early hour of 6.15 p.m., the public was more numerous than ever; this was the case in many other theatres; for the Sunday matinée of October 22nd (Deux Couverts by Sacha Guitry and L'Avare) a large number of people were unable to find seats.

Various precautions were taken to ensure the safety of the collections of portraits, books and costumes in the event of an invasion: at the meeting of the "Comité d'Administration" on September 1st 1939, Edouard Bourdet informed the members of the committee that various 'mesures ont été prises...pour l'évacuation des collections et des oeuvres d'art appartenant à la Comédie-Française'.(60) These collections were to be sent to the Touraine. As a further precaution the seats in the upper galleries were no longer available to the public, and each member of the audience was provided with a plan showing the nearest air-raid shelter (some were specially reserved for the Comédie-Française).

In February 1940, the war was indirectly responsible for the accident which was to end Bourdet's career as 'Administrateur-Général' of the Comédie-Française. As he was on his way to the theatre in the black-out to see a performance of Dullin's production of Chacun sa Vérité, he was knocked over by a car on the Champs-Élysées and was seriously injured. After a partial recovery, he attempted to continue to administer the Comédie-Française from his hospital bed, but the task proved too much for

him, and he was forced to ask Albert Sarraut - the new "Ministre de l'Education Nationale" - to appoint an 'Administrateur-Général intérimaire'. There were a number of possible candidates, among them Georges Huisman - 'directeur des Beaux-Arts' - and Paul Abram 'directeur de l'Odéon'; neither of these two candidates was considered suitable by Bourdet, and after unsuccessfully asking Jouvet, Baty and Dullin in turn, he sent a telegramme to Jacques Copeau who was on a lecture tour at the time in Turkey. Copeau replied to a second telegramme from Bourdet which included the words 'De vous à moi, ce provisoire pourrait devenir définitif'(61) alluding to his poor state of health.

Thus began the sad episode which was to break up the activity of the 'Cartel' at the Comédie-Française and was to put in question the good faith of Copeau. Copeau replied to Bourdet stating that he would be happy to accept the position of 'Administrateur-Général Intérimaire' for a period of six months. But before this period was up, he wrote to Bourdet stating that he could no longer continue to administer the Comédie-Française without knowing Bourdet's intentions: 'Si vous avez regret, au sujet de ce que vous m'avez offert, n'hésitez pas à me le dire, je partirai sans amertume', (62) The then "Secrétaire-Général" of the Comédie-Française, Robert Cardinne-Petit, was of the opinion that Copeau was trying to force Bourdet to resign altogether, but as Dussane describes this "Secrétaire-Général" as 'ce Maître Jacques'(63), perhaps not too much trust should be put in this interpretation.

Suffice it to say that it might well have been the case that the new puritanical government of Vichy might not have

viewed with particular favour the return of the man who had written such boulevard plays as La Prisonnière and La Fleur des Pois to the position of "Administrateur-Général"; such a move would surely have been contrary to the direction that 'La Révolution Nationale' wanted 'la France nouvelle' to take.

On November 16th 1940 the Vichy Minister of Education, Ripert, wrote to Bourdet in the following terms:

'Monsieur l'Administrateur,

J'ai l'honneur de vous faire connaître qu'il m'a été demandé de proroger jusqu'au 31 décembre l'administration provisoire de M. Copeau afin de permettre de régler après examen approfondi, la question de l'administration de la Comédie-Française.

Je vous prie donc de ne voir dans cette prolongation des fonctions de M. Copeau aucune atteinte à votre situation actuelle et je vous demande d'accepter que, jusqu'au 31 décembre, M. Copeau continue à assurer les services dont il a été chargé en votre absence.

Je vous prie...

Signé: Ripert.' (64)

The newspapers soon began to play their part in the affair; on December 5th Les Nouveaux Temps published the following letter (65) from Baty, Dullin and Jouvét commenting on 'certains bruits [qui] autorisent à penser que l'intérim de M. Jacques Copeau se prolongeait singulièrement et que sa fonction provisoire pourrait bien devenir définitive':

'Nous avons été interrogés récemment par plusieurs journaux au sujet des bruits qui circulent d'une éventuelle nomination de Jacques Copeau comme administrateur-général de la Comédie-Française en remplacement d'Edouard Bourdet. Il nous a paru préférable de ne pas répondre séparément et de formuler notre opinion tous trois ensemble.

Nous pensons que de pareils 'on dit' constituent une calomnie contre Jacques Copeau.

Lorsque l'accident d'Edouard Bourdet l'a obligé à prendre quelques mois de repos, chacun de nous a été pressenti pour assurer son intérim. Trop pris par nos théâtres, nous n'étions pas à même de rendre ce service. Il a été alors demandé, exactement dans les mêmes conditions qui nous avaient été offertes, à Jacques Copeau, qui a accepté. Nous n'aurions certes pas profité des circonstances pour prendre sa place à Edouard Bourdet. Pourquoi penser que



cette idée aurait pu venir à Jacques Copeau plutôt qu'à nous? Il a toujours été considéré comme un honnête homme.

On murmure qu'une pétition, hostile à Edouard Bourdet, aurait circulé dans les couloirs de la Comédie. Si même elle avait existé - et nous n'en savons rien - la signature de quelques comédiens mécontents de jouer trop peu à leur gré, ou d'avoir dû sacrifier quelques intérêts personnels à l'intérêt de la Maison, serait certes loin de représenter l'opinion générale des sociétaires.

Les pouvoirs de Copeau viennent d'être prolongés, toujours à titre intérimaire, jusqu'au 31 décembre. La mesure est excellente, puisqu'elle permettra au ministre et au directeur des Beaux-Arts d'agir en connaissance de cause. Il leur sera facile d'apprendre l'état d'esprit exact de la Maison en interrogeant le Comité. Si Edouard Bourdet avait donné sa démission, la nomination de Copeau aurait certes été naturelle. Mais puisque Bourdet a heureusement retrouvé la santé et reste légalement administrateur, on ne voit pas pour quelle raison il pourrait être chassé de cet admirable théâtre qu'il a rendu à la vie. On voit moins encore comment il pourrait être remplacé par un de ses coéquipiers, nommé metteur en scène par le même décret ministériel qui le nommait administrateur.

Concluons qu'il ne faut pas attacher d'importance à des potins regrettables, et faisons confiance à Jacques Copeau.'

Three days later the same paper published Copeau's reply:(66)

'Monsieur le rédacteur en chef,

J'avais cru décent de tenir les petits débats actuels de la Comédie-Française à l'écart de toute publicité. Mais je lis dans votre numéro du 5 décembre 1940, en première page, une lettre signée de MM. Gaston Baty, Charles Dullin et Louis Jouvet.

Elle met en question ma loyauté. C'est pourquoi je vous demande de bien vouloir publier ma réponse en même place, sous un titre d'égale importance.

En avril 1940, j'étais à Ankara lorsque je reçus un télégramme de M. Edouard Bourdet me demandant, d'accord avec le ministre, de le suppléer dans les fonctions que son état de santé l'obligeait à abandonner. M. Bourdet ajoutait que dans son esprit ce provisoire devait être définitif. Une lettre qu'il m'écrivit quelque temps après insistait dans le même sens.

J'acceptai pour six mois et rentrai à Paris dans la première quinzaine de mai. La Comédie-Française ferma ses portes le 10 juin. Elle les rouvrit le 7 septembre.

Dès que la Maison fut au complet et que le travail reprit, je me rendis compte qu'il me serait impossible de faire aucun effort valable aussi longtemps que ma situation personnelle resterait incertaine. J'écrivis alors à M. Bourdet qui se trouvait alors à Tamaris (Var) pour lui exposer mes scrupules, le délier des promesses qu'il m'avait faites et l'inviter à prendre lui-même une décision sur son retour.



Le 30 septembre, M. Bourdet me répondit que sa convalescence ayant été plus rapide qu'il ne s'y attendait, il serait en mesure de reprendre ses fonctions le 15 novembre. Mais il ajoutait: 'Mon télégramme et ma lettre n'en ont pas moins été écrits, je ne les renie pas. C'est donc à vous et à vous seul qu'il appartient de décider si vous voulez que je rentre ou si vous entendez, sous réserve de l'acceptation du ministre, conserver votre poste ainsi que je vous le proposais au mois d'avril'.

J'ai pensé alors qu'il convenait de consulter le ministre sur ses intentions.

La réponse qui m'a été faite ne comportait aucune ambiguïté. On me demandait de rester administrateur-général de la Comédie-Française et on me promettait une solution toute prochaine.

Le 16 novembre, la direction des Beaux-Arts m'a fait connaître qu'un arrêté pris par le ministre me prolongeait dans mes fonctions jusqu'au 31 décembre. J'ai refusé cette prolongation. Mais le directeur-général des Beaux-Arts et le ministre lui-même insistant et me demandant comme un service de patienter quelque temps encore, je me suis rendu à leurs raisons et j'ai attendu.

J'attends encore.

Que cette attente prolongée ait déchaînée de part et d'autre des passions, cela est possible. Je crois m'être constamment maintenu au-dessus d'elles et n'avoir à aucun moment manqué à la droiture sur laquelle mes camarades Baty, Dullin et Jouvet veulent bien me faire crédit.

Veuillez agréer....'

A further few days later, Les Nouveaux Temps published a resumé of the Copeau-Bourdet affair which ended with the following words:(67)

'Gaston Baty, Charles Dullin, et Louis Jouvet, la cour et la ville, et le public de la Comédie-Française, trouvent que dans ces circonstances il aurait été élégant de la part de M. Jacques Copeau, de rendre à Edouard Bourdet bien portant la parole d'Edouard Bourdet malade.

M. Jacques Copeau semble être d'un avis différent. Comme un enfant 'rapporté au prof' il va - ce sont ses propres termes - 'consulter le ministre sur ses intentions'. Traduisons en français: tenter de se faire intrôniser dans la place qu'il a due provisoirement à un malheur.

C'est tout et, à quelques détails près, l'affaire en est là. Les amateurs de bon théâtre souhaitent, attendent le retour de M. Edouard Bourdet.

Corneille aussi.'

But at the end of December, the papers announced that Copeau was the new "administrateur-général" à titre définitif; 'nous croyons savoir', wrote Paris-Soir(68), 'que M. Jacques Copeau est

nommé définitivement administrateur de la Comédie-Française';  
Le Petit Parisien explained that 'Par décret rendu à Vichy, M. Jacques Copeau est titularisé dans ses fonctions d'administrateur-général de la Comédie-Française'.(69)

The immediate reaction of Baty, Dullin and Jouvet was to write to the minister in the following terms:(70)

'Monsieur le Ministre:

Nommés metteurs en scène à la Comédie-Française en même temps qu'Edouard Bourdet en était nommé l'Administrateur, ayant été associés à son effort, nous nous devons de le suivre quand il en est écarté.

Nous avons donc l'honneur et le regret de vous remettre nos démissions en vous priant d'agréer, Monsieur le Ministre, l'expression de notre respectueux dévouement.'

Pierre Dux and Fernand Ledoux in their turn, by way of protest, resigned from the 'Comité de Lecture' and the 'Comité d'Administration'.(71)

But the intrigue had not yet played itself out. One of the conditions of the armistice was that the occupying authorities could, within a period of ten days, accept or reject the nomination of persons to positions of high authority within the French administration. In the case of Jacques Copeau they rejected the nomination as soon as it became known to them, and gave the founder of the 'Vieux-Colombier' twenty-four hours to leave the Comédie-Française. Perhaps, as Copeau wrote in the following letter that was put up in the Comédie-Française on January 7th 1941 - the day of his departure - he was 'persona non grata' with the Germans as his son was working with the Free French Forces in London; perhaps it was for other reasons:

'Messieurs et Mesdames les Sociétaires et Pensionnaires de la Maison de Molière.

Parce que mon fils a un poste en vue de la propagande française pendant la guerre;

Parce que je n'ai pas collaboré assez étroitement avec le service de la propagande allemande depuis l'occupation;

Parce que j'ai montré trop de modération vis-à-vis des Israélites, la Kommandantur exige ma démission d'administrateur de la Comédie-Française.

Je l'ai donnée.

Mais je ne veux pas partir sans vous dire adieu et sans remercier ceux qui m'ont témoigné de la considération et de l'attachement.

Du 12 mai au 10 juin, et du 20 juillet jusqu'à ce jour 7 janvier, j'ai essayé de vous servir et de servir avec vous, grâce à vous, notre art. Mon effort est interrompu. Je souhaite que le vôtre puisse se poursuivre brillamment.

Je regrette de n'être pas avec vous pour l'anniversaire de Molière.

Je me suis trouvé mêlé à votre compagnie dans des circonstances difficiles et même critiques. Ne m'oubliez pas tout à fait.'(72)

If the circumstances of Copeau's departure were unfortunate, his arrival at the Comédie-Française on May 14th 1940 augured well for the future; he was a man who was equal to the task of administering the Comédie-Française during the days that led up to the fall of Paris. During May the last valuable works of art left the Comédie-Française, Houdon's Voltaire - too heavy to move - disappeared under a pile of sandbags. Audiences became less and less numerous; whereas during the month of April receipts were always about 10,000 francs per performance, no performance from the middle of May until the theatre closed on June 10th, two days before the arrival of the Germans in Paris, earned much more than 3,000 francs. The "Administrateur-Général", actors, and personnel left Paris, and the theatre was left in the hands of Michel Bourdet-Pléville, the 'Contrôleur-Général', and Georges Le Roy, 'sociétaire' of the Comédie-Française, to await the arrival of the Germans.

During the months of July and August the "Comédiens Français" gradually returned from the four corners of France. A

move by the Germans to take over the theatre was thwarted, and rehearsals started with a view to an early reopening. Robert Cardinne-Petit was appointed by Copeau as the official go-between and several visits to the Propagandastaffel at 52, Champs-Élysées were necessary before the first public performance took place on September 7th.

One of the enemy's stipulations before the Comédie-Française could reopen was that all the Jews in the "Maison de Molière" had to leave; Les Nouveaux Temps delicately wrote:

'Il est également question du remplacement éventuel des sociétaires dont l'origine, la confession ou l'attitude lors des derniers événements rendent difficile le maintien parmi les comédiens de notre première scène nationale.' (73)

Despite protests and manoeuvres by the "Administrateur-Général", René Alexandre and Jean Yonnell were obliged to leave the theatre; the minutes of the "Comité d'Administration" for September 5th 1940 record the meeting at which they resigned in the following terms:

'M. l'Administrateur donne ensuite connaissance au comité de différentes consultations qu'il a prises et démarches qu'il a faites, tant auprès des autorités occupantes qu'auprès du gouvernement français. Il en tire la conclusion que les autorités occupantes ne donneront pas l'autorisation d'ouvrir le théâtre s'il y a des Israélites dans la Société, et n'admettront pas qu'un acteur non aryen paraisse sur la scène de la Comédie-Française dans le répertoire.

Après discussion entre les divers membres du Comité, MM. Alexandre et Yonnell déclarent qu'ils ne peuvent accepter l'idée d'être la cause d'un dommage grave pour la maison. Ils subiront la violence qui leur est faite et remettront leur démission de Sociétaires à M. l'Administrateur.

Les membres du Comité, en acceptant cette solution à laquelle ils ne peuvent se soustraire, sont unanimes à exprimer le regret profond qu'elle leur cause, et une sympathie émue pour les deux artistes, tous deux anciens combattants de la guerre de 1914, tous deux titulaires de la Croix de Guerre et membres de la Légion d'Honneur, et qui tous deux, pendant de nombreuses années, ont contribué, avec talent et avec piété, à l'éclat et à la prospérité de la Comédie-Française.' (74)

Jean Yonnel, nevertheless, chose to return to the Comédie-Française shortly afterwards (October 5th 1941) to play the rôle of Antiochus in Bérénice - exceptionally, he was given 'aryan status'.(75)

Similar moves had to be made in the cases of Manuel, Echourin and Véra Korène. Béatrice Bretty chose the course of voluntary exile from the Comédie-Française during the war to be with Georges Mandel. She returned to the Comédie-Française on February 24th 1945 to a standing ovation from the 'habitués' of the Comédie-Française. The following article was published in L'Ordre:(76)

'Mme. Béatrice Bretty fait, ce soir, sa rentrée au Français, dans Le Légataire Universel, après quatre ans de retraite forcée. "Démissionnée" en 1941, pour d'étranges raisons pseudo-politiques, Mme. Bretty fut rappelée à la Comédie par M. Pierre Dux, dès la Libération.

After the Liberation, La France au Combat described Béatrice Bretty's attitude in the following terms:

'Lorsque l'ennemi occupait Paris, cette excellente comédienne se refusa toujours à monter sur une scène d'où elle pouvait apercevoir, aux fauteuils ou dans les loges, l'uniforme des occupants. Sans souci ni de sa carrière ni de son avenir, elle n'entendait point revenir dans un théâtre officiel, administré sous le contrôle de l'Allemagne par les hommes de Vichy.'(77)

René Alexandre, Robert Manuel and Véra Korène rejoined the Comédie-Française at the end of 1944; nevertheless, at the time of their expulsion from the "Théâtre Français", a number of jubilant articles appeared in the press; this poem, published by the anti-semitic Au Pilon, accused nearly half the "Sociétaires" of belonging to the chosen race - or perhaps the poet's lack of talent required a few extra names:(78)

'Quand tu vois jouer sur la scène,  
Alexandre, Véra Korène,  
Hiéronymus et Ventura,  
Tania Navare et cetera,  
Que c'en est comme une guirlande  
De Youdis, sans parler d'Escande,  
Qui se partagent les succès,  
Avec Bell (Marie) et Robinne,  
Ne dis plus: "Ça, c'est le Français",  
Dis plutôt: "C'est la Palestine".'

Once the Jewish element had been eliminated, the Comédie-Française was free to open again, and it did so on September 7th 1940, with an evening devoted to the praise of 'La Valeur de l'Homme Ordinaire'.

Before his departure, Copeau still had time to put on two 'reprises' - productions of Le Cid and La Nuit des Rois which had been revised by Copeau.

On August 14th 1940, the "Administrateur-Général" announced that Jean-Louis Barrault had joined the Comédie-Française.(79) For his 'début officiels' Barrault played the rôle of Rodrigue opposite Marie Bell's 'somptueuse Chimène'.(80) Les Nouveaux Temps took advantage of the play and the occasion to tell a few home truths to the youth of the war years: Corneille would have been more than a little surprised, no doubt, to see how politically 'engagée' his play had suddenly become:(81)

'Car il y a une philosophie du Cid, une philosophie qui n'est pas tant, comme l'enseignent les manuels, celle du conflit entre la passion et le devoir, que celle du conflit des générations, et de la manière dont le passé opprime le présent.

Elle est résumée dans ce vers que prononce Don Rodrigue au troisième acte, lorsqu'il mélange ses pleurs à ceux de son amante:

"Que de maux et de pleurs nous coûteront nos pères!"

J'ai été surpris que cet alexandrin si vrai, si plein de sens, ne fût pas, l'autre jour, salué par un tonnerre d'applaudissements...

La querelle entre Don Diègue et le Comte de Gomès, qui dressera l'un contre l'autre un Rodrigue et une Chimène faits pour s'entendre, c'est, pour les jeunes gens d'au-

jourd'hui, le triste et lourd héritage qui s'appelle tantôt politique des partis et tantôt malentendu franco-allemand. Les partis sont morts. Les Français et les Allemands de vingt ans n'ont aucune raison de se haïr. Nos pères ne nous ont-ils pas "coûté assez de maux et de pleurs" pour que nous ne puissions, sans arrière-pensée, nous réconcilier entre nous et avec nos voisins?'

Copeau's production of Le Cid was not well received by the press; André Castellet, writing in La Gerbe(82) complained that he had spent a 'détestable soirée' at the Comédie-Française and that Copeau had succeeded in killing 'le sublime du Cid', and that the play 'remplie du feu et des élans du coeur' became 'une chose morne et grise' in the hands of Copeau.

Barrault was little better thought of; the most common criticism was that he didn't look like Rodrigue - 'Si mince et si fragile physiquement, il paraît encore plus mince et plus fragile auprès de Mme. Marie Bell, Chimène très femme, très épanouie....'(83) Alain Laubreaux was particularly rude about Barrault's performance:(84)

'Ce jeune homme intelligent, instruit, épris de son art, est malheureusement incapable de s'incarner dans le personnage de Rodrigue, auquel il prête un air fatal, égaré, dolent, qui ne convient pas au caractère hautain et chevaleresque du héros castillan. Criant sans pitié pour compenser la force qui lui manque, gobant les alexandrins, il n'a peut-être pas dit juste quatre vers de suite.'

He finishes with a typical flourish:

'...on a l'impression d'une erreur non pas sur l'interprétation, mais sur le personnage. Il semble que l'acteur chargé du rôle ait manqué au dernier moment et qu'on a appelé au hasard, pour le remplacer, un Lorenzaccio extatique qui traversait la rue à ce moment. Toute la tragédie s'en trouve faussée.'

For the majority of critics, Copeau's production of Le Cid(85) was as disappointing as many other of his 'mises en scène' at the Comédie-Française.



Copeau's last production was La Nuit des Rois - in the translation by Théodore Lascaris. Copeau first put on the play at the Vieux-Colombier in May 1914 in what was then considered to be a revolutionary manner - 'il sonnait le glas du théâtre naturaliste et la comédie bourgeoise ne lui a pas survécu', (86) The play was put on again after the war with the same success. The production at the Comédie-Française in December 1940 (87) was perhaps the most successful of Copeau's productions at the Comédie-Française, reminding many critics of the halcyon days at the 'Carrefour de la Croix-Rouge'.

Copeau's association with the Comédie-Française was not a particularly happy one; not merely did he quarrel with the other members of the 'Cartel', but the productions for which he was responsible were too often no more than 'succès d'estime' which served merely to remind an older generation of theatre-goers of the former glories of the Vieux-Colombier. In other circumstances and at another period he would more than successfully have fulfilled his lifetime's ambition of being the head of a state theatre. As things turned out, his brief period as "Administrateur-Général" served merely to make Copeau - already he was something of a recluse - withdraw even further from the world of the theatre.

One is tempted to wonder quite what the motives behind Copeau's behaviour were - although he protested his innocence (as was only natural) he gives the impression of protesting too much. After his accident, Bourdet may have been in a very low state of morale and could have offered to Copeau more than he would have wanted had he been in better physical condition;



Copeau may well have seized this opportunity to reestablish himself in the world of the Parisian theatre with the hope that the temporary nature of the appointment might very well become permanent; when it appeared to Copeau that Bourdet did indeed want to return to his post, it could be said that Copeau was more than a little reluctant to give up his newly found position - hence the letters from the other members of the 'Cartel' and the remark in Les Nouveaux Temps(88) that Copeau should have given the opportunity to Bourdet 'bien portant' to come back as "Administrateur-Général" of the Comédie-Française; Copeau's consultations with the Minister of Education could be interpreted as no more than political moves to get himself reappointed officially thereby hiding, as far as possible, his personal ambition for the post.

This is to give the least charitable interpretation to the facts, but the facts can bear this interpretation; no doubt the truth lies somewhere between this interpretation and the case that Copeau presented, but the whole affair was an unfortunate one and leaves one with the regret that the brief administration of Copeau did little to enhance the prestige or theatrical interest of the Comédie-Française.

Footnotes to Chapter 6.

1. The final years of Fabre's administration had seen a decline in the popularity of the Comédie-Française and an accompanying decline in receipts. Performances of Shakespeare's Coriolanus had aroused unforeseen reactions from audiences dissatisfied with the government of the day; there was wild applause when the tribunes Sicinius and Brutus were described as 'mauvais bergers du troupeau populaire'. These demonstrations were a contributory factor to the dismissal of Fabre, though later he was reinstated; he finally resigned when a number of 'députés' threatened to vote against a bigger subsidy for the Comédie-Française.
2. In 1920 the subsidy was 500,000 francs.  
In 1930 the subsidy was 750,000 francs.  
In 1937 the subsidy was 5,476,000 francs.  
These figures are eloquent of Bourdet's efficacy in obtaining money from the government.
3. Up to this moment, plays were accepted or refused by the 'Comité de lecture' of the Comédie-Française - a small elected group of 'sociétaires'. The law of November 13th 1936 stated:  
'L'Administrateur-Général de la Comédie-Française reçoit les pièces nouvelles après avis du Comité de Lecture, dont les votes ont lieu au scrutin secret.'
4. The law of November 13th 1936 stated:  
'MM. Gaston Baty, Jacques Copeau, Charles Dullin et Louis Jouvet seront chargés de la mise en scène.'
5. Bourdet was a particularly successful playwright for the boulevard theatres.
6. He was the object of bitter criticism on one occasion in particular when Louis Jouvet put on Tricolore by Pierre Lestringuez; André Bellesort remarked (Temps Débats, 23.10.1938) that it was the first play for more than twenty years that had been booed at the Comédie-Française. Edmond Sée wrote: (L'Oeuvre, 29.10.1938)  
'Vous n'ignorez point que Tricolore...a été accueillie plus que fraîchement, qu'elle a même provoqué une sorte de stupeur. On s'est demandé à quels mobiles secrets, à quelles raisons mystérieuses l'on avait obéi, dans la Grande Maison, pour accueillir sur-le-champ, monter sans coup férir...une oeuvre à ce point décevante, dont la gaucherie, l'indécision, l'inutilité foncières éclateraient aux yeux des moins avertis.'
- Antoine described the evening as 'tout à fait indigne de la Comédie'. (Journal, 14.10.1938)
7. The 'création' was on November 22nd 1937, the play produced by Jacques Copeau.

8. 'Création', October 13th 1938, play produced by Louis Jouvet.
9. 'Création', December 19th 1938; André Brunot ('doyen' of the Comédie-Française as from 1.1.1939) and Denis d'Inès took it in turns to play the rôle of Cyrano.
10. Le Petit Bleu, 29.9.1936.
11. Le Petit Bleu, 1.10.1936.
12. Le Petit Bleu, 28-29.11.1937.
13. Les Nouvelles Littéraires, 7.8.1937.
14. Reported in Excelsior, 26.9.1936.
15. 'Les Metteurs en Scène à la Comédie-Française', Paul Vinson in Heures de Paris, 18.1.1938.
16. FABRE, Emile, La Comédie-Française, p. 121.
17. BRETTEY, Béatrice, La Comédie-Française à l'envers, p. 72.
18. ARNOUX, Alexandre, 'Les Quatre à la Comédie-Française', Paris-Soir, 17.3.1937.
19. Report by BRUNSCHWIK, René, in Excelsior, 26.9.1936.
20. Excelsior, 22.8.1936.
21. Quoted by VINSON, Paul, in an article in Comoedia, 26.9.1936
22. Ibid.
23. VALMY-BAYSSE, Jean, Naissance et Vie de la Comédie-Française, p. 441.
24. Copeau put on Le Cid in November 1940 and La Nuit des Rois the following month, but one can say that this did not form part of the work of the 'Cartel' as by this time the other three members had dissociated themselves from Copeau. The last production put on by another member of the 'Cartel' (Le Mariage de Figaro produced by Dullin and performed for the first time on February 20th 1939) had taken place almost two years previously.
25. Gaston Baty to A. Dabadie in L'Echo de Paris, 16.12.1936.
26. ANTOINE, in L'Information, 22.12.1936.
27. MERE, Charles, in Excelsior, 21.12.1936.
28. STROWSKI, Fortunat, in Paris-Midi, 19.12.1936.
29. MAY, Jacques, in L'Auto, 24.12.1936.

30. La Liberté, 20.12.1936.
31. Le Simoun opened at the Comédie-Française 22.6.1937.
32. Notably MAS, Emile, in Le Petit Bleu and ANTOINE in L'Information, both articles appearing 24.6.1937.
33. COLETTE, in Journal, 27.6.1937.
34. Produced at the Comédie-Française for the first time March 15th 1938.
35. SEE, Edmond in L'Oeuvre, 20.3.1938.
36. L'Illusion opened on February 15th 1936.
37. Opened October 13th 1938.
38. Temps Débats, 23.10.1938.
39. MAS, Emile, in Le Petit Bleu, 29.11.1938.
40. ANTOINE, in Journal, 14.10.1938.
41. 'Création' at the Comédie-Française, 15.3.1937.
42. MAUROIS, André, Marianne, 24.3.1937.
43. LAUBREAU, Alain, 'Métaphysique théâtrale', in Je Suis Partout, 20.3.1937.
44. Candide, 14.10.1937.
45. L'Intransigeant, 10.10.1937.
46. Le Figaro, 13.12.1936.
47. Le Journal des Débats, 14.12.1936.
48. La Liberté, 9.12.1936.
49. First performance May 24th 1937.
50. Marianne, 2.6.1937.
51. L'Oeuvre, 11.6.1937.
52. DUBECH, Lucien, in Candide, 10.6.1937.
53. Notably in Journal, 21.2.1937.
54. L'Information, 24.11.1937.
55. Journal, 28.11.1937.
56. 'Création' at the Comédie-Française, 21.11.1938.
57. R(obert) K(emp) in Le Temps, 23.11.1938.

58. Le Temps, 23.11.1938.
59. Le Figaro, 9.12.1938.
60. Registre du Comité d'Administration, 24.10.1939.
61. CARDINNE-PETIT, Robert, Les Secrets de la Comédie-Française, p. 139.
62. Ibid., p. 188.
63. DUSSANE, Béatrix, Notes de Théâtre 1940-1945, p. 28:  
    'L'ambassadeur subalterne crut très fin, chaque fois qu'une friction se produisait, de toujours rejeter la responsabilité sur l'administrateur qui se maintenait volontairement invisible. Ce Maître Jacques devait par la suite glisser à des subtilités bien autrement regrettables...'
64. CARDINNE-PETIT, Robert, op.cit., p. 193.
65. Les Nouveaux Temps, 5.12.1940.
66. Les Nouveaux Temps, 8.12.1940.
67. Les Nouveaux Temps, 12.12.1940.
68. Paris-Soir, 29.12.1940.
69. Petit Parisien, 30.12.1940.
70. La France au Travail, 4.1.1941.
71. Reported in Beaux-Arts, 10.1.1941.
72. Quoted by CARDINNE-PETIT, Robert, op.cit., pp. 202-3.
73. Les Nouveaux Temps, 24.12.1940.
74. Registre du Comité d'Administration, 5.9.1940.
75. Report in Comoedia, 4.10.1941.
76. Quoted by BRETTEY, Béatrice, op.cit., pp. 97-8.
77. France au Combat, 8.3.1945.
78. Au Piloni, 12.7.1940.
79. Minutes from the Registre du Comité d'Administration, 59.1940.
80. ARMORY, in Les Nouveaux Temps, 17.11.1940.
81. CROUZET, Guy, in Les Nouveaux Temps, 17.11.1940.

- 82. La Gerbe, 21.11.1940.
- 83. RABETTE, in Paris-Soir, 17.11.1940.
- 84. Le Petit Parisien, 14.11.1940.
- 85. First performance 11.11.1940.
- 86. LAUBREAUX, Alain, in Le Petit Parisien, 28.12.1940.
- 87. First performance 23.12.1940.
- 88. C.f. note 67.

Chapter 7 : Vaudoyer and Montherlant

Visits of various German actors and German productions -  
Appointment of Vaudoyer as successor to Copeau - Rôle of  
Barrault at the Comédie-Française - 'Triomphe d'Antoine' :  
a political manoeuvre - Montherlant and 'La Reine Morte'.



After the departure of Copeau, no "Administrateur-Général" was appointed for two months; during this period the Comédie-Française was governed by the "Comité d'Administration" under the chairmanship of M. Léon Lamblin, 'Sous-Directeur des Beaux-Arts, Commissaire au Gouvernement'. This was an unsatisfactory arrangement, the absence of the "Administrateur Général's" authority allowing factions and personal ambitions to dictate decisions in the running of the theatre. A number of 'sociétaires' lived in the hope of seeing Edouard Bourdet return as 'Administrateur-Général', others lived in dread of this eventuality, and did all they could to prevent it. Alain Laubreaux, his ear always to the ground of the 'Maison de Molière', was quick to report on its dissensions:

'Une certaine coterie n'a pas perdu l'espoir d'assister au retour de M. Edouard Bourdet à la Comédie-Française.

Cette intrigue est une des multiples ramifications du vaste complot des revanchards de la juiverie qui s'évertuent aujourd'hui, par tous les moyens et dans tous les domaines, à créer une équivoque à l'ombre de laquelle les créatures les plus nocives de l'ancien régime essaient de se refaire une virginité.

Il ne faut pas oublier, en effet, que M. Edouard Bourdet a été nommé administrateur de la Comédie-Française par M. Jean Zay. C'était l'aube du Front populaire et sous l'ivresse de la victoire électorale de Léon Blum et de ses juifs.'(1)

It was during this period that the Comédie-Française received the visit of the Berlin "Schillertheater" under the direction of its leading actor Heinrich Georg. The possibility of such a visit had been mentioned by Copeau at the meeting of the 'Comité d'Administration' during the month of November 1940 in the following terms:



'M. l'Administrateur rend compte ensuite au Comité de la visite qu'il a reçue, il y a deux jours, de deux personnes mandatées par l'Ambassade de l'Allemagne. M. Heinrich Georg, le grand acteur allemand, va donner vers le 14 décembre une ou deux représentations d'Amour et Intrigue de Schiller, avec sa troupe, et ses décors. Ces représentations peuvent-elles être données sur la scène de la Comédie-Française? Après discussion, le Comité déclare que la règle constamment observée jusqu'ici, a été qu'aucune troupe étrangère au théâtre n'a jamais donné de représentations sur la scène de la Comédie-Française; néanmoins il est décidé qu'on s'en remet à la décision du ministre.'(2)

Perhaps the 'Comité d'Administration' had little choice in the matter, although they could at least have put up some sort of token resistance instead of avoiding the responsibility and allowing the Minister, Ripert, to take the decision for them. The minutes of the meeting of the 'Comité d'Administration' held on January 27th 1941 baldly state that the theatre had been put at the disposition of the 'autorités allemandes' for the 26th and 27th February, and the 'Comité' at that stage seemed only interested in finding out how many dressing rooms and rehearsals they would need.(3)

Although nothing is recorded in writing, such a break with tradition in such a manner must have provoked strong feelings among some of the "Comédiens Français". Just how friendly this 'échange amical' was is an interesting point to ponder as not all the 'sociétaires' of the "Maison de Molière" came to the performances put on by their German guests of their own free will: the minutes of the 'Comité d'Administration' for February 18th 1941 record the number of seats to be put at the disposition of the "Schillertheater" and the 'Institut allemand'; the committee then went on to decide that 'tous les sociétaires présents à Paris y assisteront'(4) - there seemed to be little

choice left to those who wished to protest against the performances by being conspicuously absent; some of the French actors achieved this, nevertheless, by refusing to attend a banquet held in honour of the Germans at the German embassy after the second performance.

There are those who after the war criticised the Comédie-Française for allowing such a thing to happen; however, one could argue that it would appear remarkable to others that the Germans took over the stage of the Comédie-Française only three times during the occupation, and that either the discretion of the German authorities or, perhaps, the manoeuvring ability of the 'Administrateur-Général' must be appreciated. However, it is sad to record that little protest of any kind seems to have taken place.

The press wrote of the event with considerable enthusiasm: Aujourd'hui(5) spoke of it as an 'initiative extrêmement intéressante et fructueuse du point de vue "collaboration"', while Les Nouveaux Temps hoped that 'ces manifestations d'art ne soient que le départ d'échanges culturels plus intenses encore ...'(6); L'Oeuvre(7) made much of the fact that in 1792 Schiller had been honoured with the title of 'citoyen français', and in a somewhat insensitive way added that: 'On ne peut que se féliciter du séjour à Paris d'une des premières compagnies théâtrales allemandes et souligner que cet événement se produit pour la première fois'.

On the 24th and 25th February, the "Schillertheater" played before audiences which included such notables as the German ambassador to France and Mme. Abetz, General von Stulp-

nagel, commander in chief of the occupying forces in France, and Fernand de Brinon, ex-journalist and the Vichy ambassador to the occupied zone; with such people present the event could only be regarded as a successful political manoeuvre.

The sumptuously produced programme, in both German and French, (normally the programme was a very impoverished affair because of the shortage of paper) written by Alphonse de Chateaubriant emphasised the close links between Germany and France, and how many French writers (among them Mme. de Staël, Benjamin Constant, Hugo, Dumas and Gérard de Nerval) owed a debt of gratitude to this 'Racine allemand'(8). During the interval the 'sociétaires' of the Comédie-Française held a reception for their German guests which was, L'Oeuvre(9) assured its readers, to be the occasion of 'un amical échange d'idées entre les artistes des deux théâtres'.

The next day, the press - which had been briefed earlier in the week at yet another "amicable" meeting, this time at Maxim's(10) - were unanimous in their praise for the German actors. Armory in Les Nouveaux Temps(11) picked out one detail of the play for the enlightenment of his readers:

'Kabale und Liebe qui fut représenté pour la première fois à Mannheim, le 13 avril 1784, est un tableau vengeur de la société du temps et tout odorant de philosophie rousseauiste sinon voltairienne. Schiller y révéla, avec une hardiesse sans pitié, les infamies qui s'abritaient sous les lambris dorés des tyranneaux d'alors, ces petits souverains qui, pour couvrir leurs folles dépenses, vendaient leurs sujets à l'Angleterre, laquelle les envoyait guerroyer pour elle en Amérique.'

However successful this production may have been in the eyes of the collaborationist press, and however effective a piece of propaganda the evening may have been, there was an

unforeseen backlash which rather soured the final effect; the "Schillertheater" accused the Comédie-Française of having overcharged them for some décors which had been provided by the French company - such an accusation must have appeared more than a little ironic in the circumstances.

The second visit of a German company was in 1942 when the "Bayerische Staatsschauspiel" performed Goethe's Iphigenie auf Tauris on April 14th and 15th. These performances were preceded by the Comédie-Française's own performance of the play on April 10th, in the translation by Pierre de Colombier. The collaborationist press compared the two performances, and, not entirely unsurprisingly, found that the performance of the play by the "Maison de Molière" wasn't in the same class as that given by the Germans. Alain Laubreaux found Colombier's translation 'froide'(12) and that the interpretation of the play by Mary Marquet (Iphigénie) and Jean Yonnel (Thoas) 'ne nous donnent qu'un sentiment imparfait du chef d'oeuvre qui produisit en Allemagne, un enthousiasme comparable à celui qu'avait en France, soulevé Le Cid de Corneille'.(13) Georges Ricou, writing in La France Socialiste(14) disliked the décor 'à peu près constamment en clair obscur, /qui/ encadrait les cinq acteurs et créait une atmosphère de crépuscule'.

The production of the play created other problems which were not reported on in the press; a great deal of the play had to be cut by the censor(15); nevertheless, the Munich state theatre 'nous a procuré une émotion d'une rare qualité artistique' wrote Laubreaux(16) five days after reporting on the Comédie-Française's production:

'J'avais près de moi, à la Comédie-Française une jeune personne qui n'entend pas un mot d'allemand. Elle avouait, après avoir vu les acteurs munichois, qu'elle avait suivi de bout en bout la tragédie, rien qu'à leur jeu, sans ressentir aucune impression de longueur, alors que, quelques jours plus tôt, la pompe déclamative des comédiens français avait fait peser sur son esprit le plus mortel ennui.'(17)

Other critics, and notably André Fraigneau in Comoedia, wrote favourably of Mary Marquet but of noone else(18).

Although Robert Cardinne-Petit warned the public that(19): 'le but proposé ne serait évidemment pas atteint si, autour de ces échanges artistiques, s'élevait chez nous le tapage ordinaire aux compétitions sportives', this is exactly what did happen, and the pro-German press found that the German production won the race by quite a distance. André Castelot's opinion of the two productions was typical of the general attitude of the critics when he wrote that:

'On ne peut, en effet, s'empêcher de faire quelques comparaisons entre les deux représentations française et allemande, comparaisons qui sont loin, hélas! d'être à notre avantage.'(20)

A second visit by the Berlin "Schillertheater" took place in November 1943 when Heinrich Georg and his company put on L'Alcade de Zalamea by Calderon, a somewhat unlikely choice in the political circumstances. The minutes of the meeting of the "Comité d'Administration" for 23rd October 1943 record a certain political advantage the Comédie-Française hoped to gain from the evening:

'La représentation aura lieu le mercredi 3 novembre en soirée sur invitations établies par les autorités allemandes...M. l'Administrateur se propose de tenter à cette occasion de nouvelles démarches en vue de la libération des membres du personnel encore prisonniers.'(21)

Again the Parisian press waxed lyrical over the Germans' performance, particularly over the acting of Heinrich Georg who played the part of Pedro. Again, even those who didn't understand a word of German were deeply moved by the performance: 'La sobriété, la variété, l'aisance et le naturel des acteurs berlinois ont frappé tous les spectateurs, y compris ceux qui n'entendaient pas leur langue'.(22) Again, much was made of the fact that the name of an author whose fatherland had since become Falangist had once been closely linked to France when this same play had been put on in 1789 by the Comédie-Française in a translation by Collot d'Herbois, and was entitled Le Paysan Magistrat. At the time the play had had 'un certain succès, en raison de l'esprit révolutionnaire qui l'anime et dont l'adaptateur avait su tirer habilement parti'.(23)

Writing of the performance, H.-R. Lenormand had this to say of the rôle that the theatre had to play in international affairs:

'En 1943, sous les auspices de l'Institut Allemand, M. Heinrich Georg et la troupe du Schillertheater viennent jouer Calderon à la Comédie-Française. Il est bon qu'au moment où des forces de destruction semblent se déchaîner contre l'espèce, de telles croisades soient entreprises. Il est bon que des rapports internationaux et interprofessionnels se renouent entre artistes et que Schiller, Calderon, Molière et Shakespeare voyagent ainsi d'un pays à l'autre. Ces grands médiateurs des peuples divisés suscitent, chez des millions d'êtres, des pensées et des sentiments généreux. En présence des hauts témoignages du génie dramatique, les schismes de la pensée, les ruptures idéologiques ou passionnelles perdent momentanément de leur acuité. Le message que Gémier apportait aux Berlinoises de 1925 était identique, dans son esprit, à celui que M. Heinrich Georg et le Schiller-Theater apportent aux Parisiens de 1943.'(24)

Some years after the war(25), Béatrice Bretty, who had little reason to remember the "Administrateur-Général" of the



war years with affection, wrote of the visits of the German actors and of Vaudoier in particular:

'Il agréa la présence d'une troupe du Schiller-Theater de Berlin et il permit que sur la scène de la Comédie-Française toute sonore de la prose de Molière, de Marivaux, de Beaumarchais, toute vibrante des vers de Corneille, de Racine, de Musset, retentissent les âpres accents du langage teuton. Ceux-ci pouvaient tout aussi bien se faire entendre ailleurs que dans un théâtre national. Des scènes plus qualifiées ne manquaient pas à Paris.

J'ai toujours gardé la petite note annonçant dans la presse un événement qui, à mes yeux, souillait mon cher théâtre, ma belle Maison. Il m'apparaissait, dans les circonstances dramatiques que je traversais, comme une insupportable insulte. J'en ai pleuré pendant des heures.

Mais j'ai eu la voix coupée et mes yeux sont restés secs, lorsque j'ai appris que les acteurs allemands avaient été reçus avec des fleurs, du champagne, des toasts, des discours.'(26)

Another production of a German play, this time put on solely by the Comédie-Française was Iphigénie à Delphes by Gerhart Hauptmann. It seems unlikely that the play would have been presented at such a time unless pressure had been brought to bear on the "Administrateur-Général"; moreover, the production of Iphigénie à Delphes followed those of Le Voiturier Henschel at the Odéon, and Rose Berndt at the Palais de Chaillot. The play which was put on at the Comédie-Française for the first time on May 27th 1943, and had eight performances before the theatre closed for the month of August. There were only three more performances, these during the following October, to small audiences;(27) the play was taken off because of the apparent indifference - or hostility - of audiences despite favourable reviews from the press. If the authorities claimed that the theatre was an effective means of breaking down barriers and of fostering international understanding, then it was a claim which did not find a great deal of support from the

Parisian public as a whole. It is eloquent of the attitude of the occupied French that there were very few other performances of German plays in Paris during the war; apart from those already mentioned, there were performances of Marie Madeleine and Gygès et son Anneau at the Odéon; significantly, all these performances took place in 'Théâtres d'Etat' and none in private theatres.

Jean-Louis Vaudoyer succeeded Jacques Copeau in March 1941 as "Administrateur-Général". He had been associated with the Comédie-Française since 1936, although he was at that time director of the 'Musée Carnavalet' - a post he had held with considerable distinction; in 1936, Edouard Bourdet had asked him to direct the 'Matinées poétiques' which were held regularly on Saturday afternoons at the Comédie-Française. Vaudoyer had devised two ballets, Promenades dans Rome and Le Spectre de la Rose, and this last had been set to the music of Weber and first put on by Serge de Diaghilev and danced by Nijinski and Karsavina. Apart from this his reputation had been made as an art critic and as author of a number of works dealing with architecture, antiquity and poetry; he was later to become a member of the "Académie Française".

The job that he took on in 1941 was not an enviable one - he had to reconcile two bitterly opposed factions within the theatre and he had to work in circumstances which often left him open to bitter criticism by the 'résistants'. When he resigned from the Comédie-Française in 1944 after a violent quarrel with his minister, Abel Bonnard, Les Lettres Françaises Clandestines wrote:



'Il apparaîât qu'un désaccord survenu entre le ministre et son subordonné soit à l'origine de cette démission. En présence de bruits contradictoires qui courent, nous nous abstiendrons aujourd'hui de tout commentaire, nous bornant à tirer la morale de cette histoire: trop de zèle ne paie pas.' (28)

On the other hand, Dussane writes in his defence:

'Je puis et je dois lui rendre ici ce témoignage que je l'ai vu à mainte reprise occupé, à sa manière discrète et un tantinet mélancolique, à réduire, à rogner, à dissoudre, comme il le pouvait le plus possible de ce que les influences allemandes prétendaient conquérir dans la vie de la Comédie-Française. Selon le mot des cavaliers, il se tint perpétuellement, par rapport à elles, "en arrière de la main".' (29)

Whatever opinions various people held of Vaudoier, three plays of considerable importance were put on at the Comédie-Française during his time as "Administrateur-Général" - Montherlant's La Reine Morte, Cocteau's Renaud et Armide and Le Soulier de Satin which was produced by Jean-Louis Barrault who worked in close collaboration with Claudel during the whole period that the rehearsals took place. Barrault had joined the Comédie-Française, with the encouragement of Copeau, late in 1940, and, as has already been described, began his career at the "Théâtre Français" by acting the rôle of Rodrigue in Le Cid which had had a very mixed reception from the critics and from the public. During his stay at the Comédie-Française he played an ever increasingly important part in the life of the theatre, notably putting on a production of Phèdre, playing the name part in Hamlet, and, finally, producing Le Soulier de Satin.

Hamlet was presented in March 1942 in the translation by Guy de Portalès; the play was produced by Charles Granval who emerged from retirement to work again for the theatre where he had been 'pensionnaire' and 'sociétaire' for more than thirty

years. As had been the case with Le Cid, the critics' reception of Hamlet was mixed; although Maurice Rostand described Barrault as 'angoissé, bouleversant, vivant le drame immortel comme si ce fût le sien'(30), other critics, and among them Georges Ricou(31) ('M. Jean-Louis Barrault n'est pas un Hamlet médiocre. Or voilà déjà qui n'est pas peu. Il sait son texte; il le pense même...'), were guilty of damning Barrault with faint praise. For once Alain Laubreaux took the trouble of examining a production at the Comédie-Française with a certain objectivity:

'M. Jean-Louis Barrault...semble né pour incarner Hamlet. Dans quelque personnage qu'on l'ait vu, il avait toujours l'air de jouer Hamlet. Le voici dans Hamlet, et il n'a encore que l'air de le jouer. C'est peut-être qu'il a trop pensé son rôle, qu'il y voit trop de choses, qu'il veut faire un sort à tous les mots. En vérité, son Hamlet 'pose', il s'écoute, il s'observe, on le sent heureux de soi-même....A tout dire, M. Jean-Louis Barrault n'entend pas son rôle en comédien, mais en littérateur, en psychologue, c'est-à-dire en pédant. Il ne nous dit pas: "Voici Hamlet". Il nous dit: "Voici ce que doit être Hamlet".'(32)

Jean Cocteau analysed Barrault's performance in an article in Comoedia:

'M. Jean-Louis Barrault...est avant tout un metteur en scène, qui n'aime que manier la toile, le bois et les gestes et que le seul rôle d'acteur ne le contente pas. Il en résulte que, mis en scène par M. Granval, il /Barrault/ n'en a pas moins machiné le détail de son personnage, qu'il nous en montre, en quelque sorte, le mécanisme, et que la 'part de Dieu', qui lui serait permise s'il évoluait librement au centre d'une mise en scène qui fût son oeuvre, lui demeure interdite dans une mise en scène étrangère, où le Prince de Danemark lui offre le seul moyen d'exprimer ses dons.'(33)

The first production for which Barrault was responsible at the Comédie-Française was Phèdre. The idea that Marie Bell should play the rôle of Phèdre had been put forward as early as 1939: at that time Edouard Bourdet had persuaded Louis Jouvet

to produce the play, and Jean Hugo had designed the scenery and the costumes; indeed the scenery had already been built, and the costumes were at the drawing-board stage when Barrault, in 1942, took on the task of finishing what had already been started. His ideas on the production of Phèdre (later more fully explained in Réflexions sur le théâtre, Nouvelles Réflexions sur le théâtre and Commentaires sur Phèdre) were not appreciated by many critics at the time and were widely regarded as naïve or unoriginal:(34)

'Dans le programme, M. Jean-Louis Barrault écrit: 'Nous avons particulièrement cherché à mettre en valeur les qualités en quelque sorte musicales de la tragédie racinienne. Orchestration, plutôt que mise en scène. Racine n'est-il pas le plus grand dramaturge 'symphonique' de notre répertoire classique?'

M. Jean-Louis Barrault découvre Racine! Il en est si content, si fier, qu'il ne peut pas résister au plaisir de nous en faire part. Mais, Monsieur Barrault, nous savons depuis longtemps que...les oeuvres de Racine donnent une impression unique d'harmonie, de justesse, de poésie mesurée et continue. Et ce n'est pas la représentation de jeudi soir, du reste fort intéressante, qui nous aura brusquement appris que Racine est 'symphonique', 'musical'.'

Armory, writing in Les Nouveaux Temps(35) was of the opinion that: 'Changer pour faire mieux, soit. Changer pour fausser le sens initial d'une oeuvre, c'est là travail impie.'

The production had been made somewhat more difficult by the fact that a newly engaged 'pensionnaire' of the Comédie-Française, a certain Jean Marais, who was to play the part of Hippolyte(36), rather suddenly left the "Maison de Molière" without having appeared on its stage; 'Il est bruit du départ de M. Jean Marais', wrote Comoedia(37), 'qui, avant d'y avoir débuté, quitterait la Comédie-Française. C'est ce qui, dans le langage des sportifs, s'appelle 'battre un record','. Many of the Comédiens Français were not displeased to see him go, par-

ticularly those who were annoyed by the fact that the "Administrateur" had not thought them good enough to play the rôle of Hippolyte themselves without being obliged to have recourse to outsiders. Marais left to make a film.

On the whole the critics were uncomplimentary about the production as well as about Barrault's ideas. Georges Ricou complained(38) that Barrault had obliged the actors to adopt 'une récitation artificielle, traînante ou as<sup>th</sup>mathique. Cette curieuse interprétation fausse tout, éteint la sensibilité, tue l'émotion.' Alain Laubreaux(39) in his customary cavalier manner gave a long and complimentary review of Le Cheval Arabe by Julien Luchaire with which the evening opened; his article ended with the words: 'Le spectacle se terminait par une reprise de Phèdre'.

Jean Cocteau, however, was complimentary about Barrault's initiative in 'rethinking' Phèdre:

'M. Jean-Louis Barrault ne s'est pas contenté du style visuel, il a mis le texte en scène. Il a souligné toute la différence qui existe en Racine poète et Racine homme de théâtre. Bref d'une lecture ou d'une déclamation, il a fait un spectacle total. Il a pieusement, minutieusement, audacieusement débarrassé la tragédie du ron-ron, de la poussière, des oripeaux que le public confond avec le classicisme et qui le fait assister aux chefs-d'oeuvre, comme à la messe des paresseux, sans y croire.'(40)

Cocteau was also much impressed by the acting of Marie Bell as Phèdre, and Mary Marquet's Oenone was for him 'inoubliable'.

If Barrault's efforts were not appreciated outside the Comédie-Française, they were certainly appreciated within it. At the end of 1942 the question of Barrault's accession to the 'sociétariat' was brought up by André Brunot, 'Doyen' of the

Comédie-Française. Barrault was tortured by indecision:

'Accepter le sociétariat, c'était s'engager pour la vie, ce n'était pas de la plaisanterie. Il fallait se décider. J'envoyais à l'Administrateur, J.-L. Vaudoyer, une lettre dans laquelle je refusais. Je refusais, évidemment, la mort dans l'âme. Refuser, c'était partir...' (41)

The letter, (42) which clearly shows Barrault's state of indecision, was read out at the meeting of the "Comité d'Administration" on December 21st 1942. The "Comité's" reaction to the letter was recorded in the following terms:

'Les membres du Comité rendent hommage à la loyauté, à l'élévation, à l'amour de son métier dont témoigne la lettre de M. Jean-Louis Barrault, ainsi qu'au talent exceptionnel de l'artiste. Ils expriment également le vœu que les arguments présentés par M. Barrault puissent être développés devant de hautes personnalités compétentes et soient prises en considération au égard à la valeur de celui qui les a exprimés. Ils ne peuvent toutefois que s'incliner devant la décision de M. Barrault.' (43)

At that moment, however, a letter was brought into the meeting, sent by Barrault, which read as follows: (44)

'Je prie Monsieur l'Administrateur, s'il en est encore temps, de ne pas tenir compte de ma lettre.

Mon amour pour la Comédie-Française est, devant le fait, tellement en moi maintenant que je choisis la solution vivante.

J'accepte avec émotion d'être Sociétaire et de servir selon toutes mes possibilités.

Est-ce l'assurance de mon dévouement?'

The members of the "Comité d'Administration" then elected, unanimously, Barrault 'sociétaire' of the Comédie-Française.

'Je venais de m'engager pour la vie', Barrault wrote later. (45)

But this was not to be; his 'dévouement' was to be short lived, for in 1946 Barrault left the Comédie-Française together with Madeleine Renaud, André Brunot and other members of the theatre to form their own company at the Théâtre Marigny. (46)

Apart from the visit of the "Schillertheater", in 1941, another event took place at the Comédie-Française which, unfor-

tunately, must to some extent be considered as another thinly veiled attempt by collaborators to use the Comédie-Française as a place where, indirectly, the Third Republic could be attacked. This took the form of the so-called 'Triomphe d'Antoine'.

Antoine, founder of the 'Théâtre Libre', had, in his declining years, disappeared into impoverished retirement. It had been René Benjamin, author of Antoine Déchainé, who had gone to find him, and had brought to the notice of the public through the medium of Le Petit Parisien the conditions in which the 'Maître' had been living. An article was published in this paper under the title 'La grandeur et la détresse d'Antoine', written by Alain Laubreaux, explaining that René Benjamin and Sacha Guitry were to organise the 'Triomphe d'Antoine'.(47) Thus the wrongs of the Third Republic had inflicted on this great man of the theatre were to be put right. It is interesting to note that the principal organiser of the evening, and the man who 'revealed' Antoine's plight to the general public, Sacha Guitry, was at the liberation to be put on trial for collaborationist activities. In the event he was not found guilty, but he is typical of many well-known public figures who, although they did not in fact "collaborate", nevertheless were attracted to the orbit of the German establishment and enjoyed a certain amount of limelight that this frequentation provided. Occasions such as the 'Triomphe d'Antoine' must have provided just such an opportunity which Guitry and the other organisers were unable to resist.



On May 10th 1941, the Comédie-Française was the scene of Antoine's triumph; 'le tout Paris' was at the theatre, and in the audience, apart from all the 'pensionnaires' and 'sociétaires' of the Comédie-Française, were, among others, Maurice Donnay, Jean Cocteau, Jacques Hébertot, Jean Sarment and Paul Fort; Fernand de Brinon was also present, as was Madame Abetz. The programme started with Poil de Carotte which Antoine had first put on at the 'Théâtre Libre'; this was followed by some songs sung by Charles Trenet, the first act of L'Ecole des Veufs by Georges Ancey, Sessions Amiables (with Sacha Guitry, Edwige Feuillère and Danielle Darrieux), Vive l'Empereur by Sacha Guitry, especially written for the occasion, and finally the second act of Le Médecin malgré lui. The immense crowd both inside and outside the theatre gave Antoine a tumultuous send-off.

The clandestine La Scène Française reported the evening in the following terms, (48) shortly after Antoine died, some few months later:

'Il y a quelques mois, à des fins de propagande, Boches et Vichyssois célébraient la gloire du grand Antoine. Il était tentant, en effet, d'exploiter son nom et son passé de lutteur pour se présenter en protecteurs de ce théâtre de France, que l'on étrangle sournoisement par ailleurs. Une façon d'enterrer sous des fleurs.

En dépit des efforts pour compromettre Antoine à l'occasion du gala organisé avant sa mort, et pour le présenter comme favorable à la collaboration franco-nazie, aucune déclaration, aucun propos émanant de lui dans ce sens ne put être publié de son vivant ni après sa mort. (...)

Ces thuriféraires de circonstance se sont bien gardés de rappeler que, durant l'autre guerre, quand les intellectuels allemands lancèrent un manifeste glorifiant la guerre d'expansion pangermaniste, Antoine éleva une protestation véhémement. Au cours d'une cérémonie en Sorbonne, Antoine, qui avait contribué à faire connaître le théâtre de Hauptmann en France, prit violemment à partie cet auteur - le même dont l'ennuyeuse Iphigénie à Delphes, si complaisamment accueillie chez Molière, y est représentée devant une salle à demi vide.'

The Comédie-Française is not best known for its spirit of innovation; although a number of plays have received their first performances at the "Maison de Molière" in recent years, they have not generally been regarded as particularly 'avant-garde' works. Of the three plays of some considerable importance that received their first public performances at the Comédie-Française during the occupation, none can be said to be an exception to this rule: Le Soulier de Satin had been written long before it first appeared on the stage; although Cocteau had for many years been associated with the 'avant-garde', Renaud et Armide was a neo-classical play which tended to look back rather than forward. The production of La Reine Morte, which was the most important event at the Comédie-Française in 1942, did not herald a new development in dramatic art despite the fact that it was the first play that Montherlant had written since L'Exil which he had completed nearly thirty years earlier.

The tale has often been told of how Vaudoier lent Montherlant three volumes of Spanish plays, and how Montherlant adapted one of them, Régner après sa mort by Guevara, during a six week holiday in Grasse.(49) When La Reine Morte first appeared, its reception, far from being one of unanimous praise as might be supposed, was very varied; Alain Laubreaux wrote in Le Petit Parisien: 'Il apparaît comme certain que l'oeuvre sera discutée, ce qui est encore pour un auteur une façon enviable de passionner l'opinion'.(50) If the reaction from the contemporary press was varied, the reaction from the underground press and the 'résistance' was unequivocally hostile; in the fifth number of Les Lettres Françaises Clandestines an article was published in which La Reine Morte and its author were described in particu-



larly harsh terms:

'Et Montherlant, qui depuis toujours s'est plu à célébrer la virilité et la grandeur - dans ses écrits sinon dans sa vie - prend parti, il nous le fait sentir à chaque instant, pour la raison d'Etat contre le sentiment et contre le bonheur humain. Et voilà le secret de l'appui officiel donné à La Reine Morte. Le critique raciste de Je Suis Partout, ce bas indicateur de police qui se nomme Alain Laubreaux, se charge d'ailleurs de nous en avertir: 'les raisons d'Etat, dit-il, en nous ramenant à l'actualité, qui valent aujourd'hui pour le monde entier'. Car il s'agit en fait, par l'intermédiaire de M. de Montherlant, de nous désensibiliser et de nous faire tenir pour négligeables les persécutions et les tortures infligées à notre peuple par les maîtres de l'heure.'(51)

When one reads the play today, it becomes quite clear that Laubreaux must have overinterpreted the play quite considerably provoking the hostile reaction from Les Lettres Françaises Clandestines. Although the main character of La Reine Morte, Ferrante, is a dictator, the play makes no apology for Fascism, and there is little reason for the play to be condemned for highlighting the conflict of the 'raison d'Etat' and 'le bonheur humain' which provided Corneille and Racine with so much of their material. Admittedly Ferrante is not an attractive character - he can be cruelly capricious, a fact that his son Pedro realises quickly enough and which provokes the cry: 'Ah! Vous n'êtes pas bon mon père!' to which the father replies cynically: 'Si, je suis bon quand il me plaît.'(52) Furthermore, Montherlant allows Ferrante to admit of Inès' murder: 'Pourquoi je la tue? Il y a sans doute une raison, mais je ne la distingue pas.'(53) Montherlant dislikes a theatre which is 'fondé sur la cohérence des caractères'(54) - he points out that life is rather 'fondée sur leur incohérence'.(55) This is a perfectly valid point of view, but it has produced in Ferrante a character which

was particularly unattractive to many people at the time of the occupation, and especially to the author of the article in Les Lettres Françaises Clandestines. The article is emotional in tone, and it does not pretend to be a reasoned analysis of the play; if one can defend La Reine Morte artistically and dramatically, there must have been other reasons for the outburst of hostility in the article.

In his works Montherlant tends to give the impression that he has a somewhat low opinion of humanity, and there is an almost unnatural contempt for human weakness which appears in La Reine Morte. At one moment the Infante declares:

'Il y a deux gloires: la gloire divine, qui est que Dieu soit content de vous, et la gloire humaine, qui est d'être content de soi. En vous sauvant, je conquiers ces deux gloires. Et notamment la seconde, car la nature m'ordonnerait plutôt de vous haïr. Mais je fais peu de cas de la nature.'(56)

Elsewhere the same person says: 'Lâcheté: c'est un mot qui m'évoque irrésistiblement les hommes'.(57) These are lines which give to the play a pessimistic tone which audiences in 1942 must have found particularly irritating; Pierre-Henri Simon has written of the play and of Montherlant:

'Il a jeté dans un sujet classique l'accent de sa philosophie personnelle, un nihilisme absolu qui ôte toute limite à l'orgueil et toute raison à la conduite. Dès lors le drame perd cette généralité de sentiments sans laquelle il n'est pas de grandeur tragique.'(58)

If this pessimistic attitude is to be found in La Reine Morte and to which people may have objected in 1942, then it is an attitude which is to be found in works which predate the play. One can see the same attitudes and ideas expressed in Le Solstice de Juin and L'Equinoxe de Septembre and these caused much anger and bitterness both during and after the war; they follow

a line of thought which is characteristic of Montherlant from his earliest works. Moreover, there are a number of similarities between Montherlant's philosophy as expressed in such early works as, for example, Le Songe and the philosophies of violence, Fascist and racist, which were having such a devastating effect on the Europe of the inter-war years. Indeed, as early as 1927, a book had appeared in Berlin called Un poète de la vie héroïque: Henry de Montherlant by Joachim Wach, and according to Bouchet-Dardenne(59) Les Jeunes Filles was hailed by German critics as 'un souffle de nitzschéisme passant sur la littérature française et balayant les miasmes délétères'. This same Bouchet-Dardenne was to write in 1942 of Montherlant(60) that:

'la plupart des valeurs qui ont fait la mystique du fascisme et du national-socialisme sont magnifiées dans Les Olympiades, et cela à une date où le fascisme et le nazisme n'existaient pas ou n'existaient qu'à peine(...) Les Olympiques sont un livre de l'Europe de 1942...écrit dans l'Europe de 1920.'

But it is not to excuse Montherlant to say that one could have foreseen these ideas and attitudes. The author of L'Equinoxe de Septembre and Le Solstice de Juin should have realised that to have violently criticised France, and to have compared his own nation so unfavourably with a nation that would in all probability declare war on France was to invite the sort of reaction which led people to accuse him of being a traitor. Introducing a lecture given by Otto Abetz in January 1938 on La Jeunesse allemande et le bonheur, Montherlant had remarked:

'Comment l'auteur des Bestiaires pourrait-il considérer le svastika avec indifférence?'(61) Different interpretations could be given to a remark such as this, but less than eighteen months before the declaration of war, there could have been only one

interpretation that the French public would have understood.

Although it was <sup>because</sup> of passages in Le Solstice de Juin that Montherlant was called before various 'comités d'épuration', earlier works, and particularly L'Equinoxe de Septembre must have been particularly offensive to patriotic Frenchmen during the humiliation of the war years; equally unacceptable must have been the fact that he should, in the section of this work entitled Phylactères, (62) have recalled that Clémenceau in October 1933 had written: 'Je suis dégoûté de mon pays'. Elsewhere in the book, an insensitive vulgarity makes Montherlant's attitude all the more unpleasant: 'De la phrase d'un type je n'entends que ces mots: 'Quand les gosses verront nos tombes...' Eh bien, qu'est-ce qui se passera, quand les gosses verront nos tombes? Ils pisseront dessus.' (63)

If L'Equinoxe de Septembre had some unpleasant remarks to make about France, so also did Le Solstice de Juin, but added to these remarks were unstinting praise of Hitler's Germany; the actual chapter entitled Le Solstice de Juin written at Marseilles in July 1940, contains the following particularly unfortunate passages:

'Une semaine a passé, et aujourd'hui, l'armistice a été signé. Le 24 juin. Pour le solstice d'été. La croix gammée, qui est la Roue solaire, triomphe en une des fêtes du soleil. (...)(64)

Et l'armée de douce France, qui (à en croire les actualités de cinéma) depuis huit mois n'avait rien fait d'autre qu'entendre la messe, ne cherchait plus qu'à s'écouler entre ces pattes d'acier, ténues, mobiles, féroces. (...)(65)

La France...a à réaliser que les relations franco-allemandes ne seront fécondes que si elles jouent dans ce même climat révolutionnaire où est née l'Allemagne hitlérienne, puisque ce que nous avons vécu et supporté, ce que nous allons vivre et supporter n'a de sens qu'en fonction de la révolution véritable qui est l'enjeu de la guerre actuelle.

Elle aurait enfin à faire son profit des leçons qu'en beaucoup d'ordres lui donne le vainqueur. Mais de cela je ne parle que pour mémoire. Je crains qu'il n'en soit question.'(66)

Of these passages Philippe de Saint Robert has written:

'Montherlant, en juillet 1940, a écrit innocemment des choses qui ont paru coupables...' (67) Saint Robert excuses Montherlant on the grounds that this was 'une vision personnelle' - but it was 'une vision personnelle' that Montherlant took great pains to make public.(68) It is difficult for an intellectual to remain politically innocent, and impossible in occupied France in 1941; Montherlant can be no exception to this rule, and he made his choice clear to the French public.

It would be difficult to maintain, as did Les Lettres Françaises Clandestines, (69) that La Reine Morte was a collaborationist piece as it championed the idea that the individual should be sacrificed to the 'raison d'Etat' - this is an argument which could be levelled against innumerable plays - as was proved by the activities of the German censor. A critic such as Jean Gaudrey-Rety must be guilty, in 1948, of reading things into the play which were not obvious in 1942, nor at any other time:

'On a vu, lors de la création en 1942, paraît-il des allusions, grandement intolérables aux conformistes de l'époque, au régime Pétain. Il est certain que tout en la personne et dans le comportement de ce monarque Ferrante respire le double jeu, et ses leurres, et ses impuissances. De même que la pourriture morale qu'on sent grouiller parmi les courtisans, méprisés de tous et d'eux-mêmes, évoquait directement pour les gens de 1942 certaine cour du roi Pétard.' (70)

One must rather agree with Pierre-Henri Simon when he writes that La Reine Morte 'ne contenait aucune allusion choquante, aucune bassesse, aucun appel à la faveur de l'ennemi'. (71)

The same cannot be said, however, of Montherlant's second play which appeared during the war, Fils de Personne, which was put on at the Théâtre Saint-Georges in December 1943. Although the father, Georges, is not the father figure that the 'Révolution Nationale' would have hoped for, to some extent he championed the ideals of the new France; this is particularly the case when he says:

'Contrairement à ce qu'on annonce de toutes parts, il n'y a plus aujourd'hui en France, pour sauver l'honneur, que des individus, et les individus tirant sur l'exceptionnel. Penser que demain il fera jour, et avec des fils qui ne seront pas le mien!'(72)

The play was interpreted by many people as an attack on the corrupt French society of the pre-war years; the critic of Le Pays Libre wrote that Georges:

'...fut le témoin de la chute progressive de notre pays due justement à l'incapacité des gouvernants à cette vie facile d'où tout idéal était exclu, à cet esprit bourgeois, se complaisant dans sa médiocrité, au triomphe de l'argent qui avait détrôné toute valeur spirituelle, et enfin à la naïveté d'une grande majorité qui s'est laissée prendre "aux mensonges qui nous ont fait tant de mal". C'est pourquoi le héros de Montherlant s'écrie: "J'aime mieux une nation de canaille que de benêts".'(73)

If Les Lettres Françaises Clandestines were incorrect in asserting that La Reine Morte was a play that supported Nazi ideals, it can nevertheless be argued that the Comédie-Française was compromising itself quite considerably by accepting a play from a writer who had come to be known as a Nazi sympathiser, and who was to go on to write a play which could be interpreted as an attack on the Third Republic (despite the fact that he followed Fils de Personne with Demain il fera jour, which was regarded by some people as a sort of 'dédouanement' - the play appeared in 1949); a man as reputedly as sensitive as Vaudoier



should have realised this. The reaction of Les Lettres Françaises Clandestines is natural enough - if recent writings of Montherlant had championed Fascist ideals, then why should not his first play? Many people must have agreed with what Les Lettres Françaises had to say about La Reine Morte.

This particular episode cannot be said to have helped the image the public had of the Comédie-Française in 1942, a year in which the reputation of the "Maison de Molière" had already been more than a little tarnished by the visits of various companies from Germany.

After the war a number of journalists and critics wrote of Montherlant in terms which, although more measured in their language than the article in Les Lettres Françaises Clandestines, were very critical of Montherlant's attitude just before and during the war. Writing of Montherlant's efforts to have Le Maître de Santiago put on at the Comédie-Française shortly after the war, Paul Buet, in 1948, (74) maintained that Montherlant would only allow Le Maître de Santiago to be put on at the Comédie-Française if there was a 'reprise' of La Reine Morte. The Comédie-Française, wrote Buet, 'ne se jugeait pas permis de dédouaner (agréable euphémisme néologique!) un auteur par la reprise d'une pièce créée sous l'occupation, mais ~~que~~, pour une nouvelle pièce, la situation ne serait pas la même.' Le Maître de Santiago was finally put on at the Théâtre Hébertot.

André Rousseaux, writing in 1947 in Le Figaro (75) of Montherlant's reaction to France's defeat seven years earlier, maintained that Montherlant 'allant au devant du nazisme,...a marché dans ce sens d'une de ses lignes de force, s'il y avait

de vraies forces en lui'. He finished his article by stating that although people might still continue to read his works, they could no longer believe in him.

Gabriel Marcel, writing in Les Nouvelles Littéraires(76) in May 1947, wrote that of all the writers 'qui ont fléchi au moment décisif, l'auteur de Solstice de Juin est de ceux pour lesquels il convient de se montrer particulièrement sévère'.



Footnotes to Chapter 7

1. LAUBREAU, Alain, in Le Petit Parisien, February, 1941.
2. Minutes of the meetings of the "Comité d'Administration" for November 30th, 1940.
3. Ibid., January 27th 1941.
4. Ibid., February 18th, 1941.
5. Aujourd'hui, 13.2.1941.
6. Les Nouveaux Temps, 15.2.1941.
7. L'Oeuvre, 12.2.1941.
8. Paris-Soir, 27.2.1941.
9. L'Oeuvre, 22.2.1941.
10. Report in L'Atelier, 1.3.1941.
11. Les Nouveaux Temps, 3.3.1941.
12. Le Petit Parisien, 11.4.1942.
13. CASTELOT, André, in La Gerbe, 23.4.1942, wrote of Colombier's translation:  
    '...sa traduction, fidèle sans doute, mais où ne souffle aucun lyrisme, aucune flamme de l'âme, où l'on ne retrouve pas cette poésie à la fois classique et romantique que l'on devine dans le texte primitif, même si l'on ne comprend pas la langue allemande.'  
  
The copy used by the Comédie-Française's prompter was a typed and roneo'd copy, with emendations in Colombier's hand.
14. La France Socialiste, 15.4.1942.
15. C.f. Appendix p.
16. Le Petit Parisien, 16.4.1942.
17. Je Suis Partout, 18.4.1942.
18. Comoedia, 23.4.1942.
19. Révolution Nationale, 26.4.1942.
20. La Gerbe, 23.4.1942.
21. Minutes of the meeting of the "Comité d'Administration", 23.10.1943.

22. Le Petit Parisien, 4.11.1943.
23. CARDINNE-PETIT, Robert, in Panorama, 4.11.1943.
24. Panorama, 11.11.1943.
25. Béatrice Bretty had left the Comédie-Française when the Germans occupied Paris declaring that she was not prepared to act in front of audiences that contained Germans; she spent the period of the occupation with Georges Mandel, repeatedly requesting 'sick leave' from the Comédie-Française. Eventually, she affirms, Vaudoier, 'se chargea de me congédier de la Comédie-Française et cette fois contre l'avis unanime du Comité, mais 'étant donné les circonstances' ainsi que me l'annonçait l'Administrateur dans une lettre officielle. De toutes les épreuves dont Georges Mandel eut à souffrir, celle-ci, qui m'atteignait à travers sa personne, lui fut intolérable.' BRETTEY, B., La Comédie-Française à l'envers, p. 92.
26. Ibid., pp. 91-92.
27. The three performances had receipts of 13,280 francs, (21.10.1943) 17,205 frs., (25.10.1943) and 12,890 frs., (30.10.1943). During the same month receipts for performances of Renaud et Armide and La Reine Morte were usually at least 43,000 frs.
28. Les Lettres Françaises Clandestines, no XV, April 1944.
29. DUSSANE, Béatrix, Notes de Théâtre 1940-1950, p. 30.
30. Paris-Midi, 19.3.1942.
31. L'Oeuvre, 21/22.3.1942.
32. Le Petit Parisien, 18.3.1942.
33. Comoedia, 4.4.1942.
34. L'Appel, 19.11.1942.
35. Les Nouveaux Temps, 24.11.1942.
36. Report in Comoedia, 30.8.1941. The part of Hippolyte was taken by Dacqmine, at that time an 'élève du Conservatoire'.
37. Le Cas Phèdre by Jean-Louis Barrault was also published in Comoedia, 7.11.1942.
38. La France Socialiste, 2.12.1942.
39. Le Petit Parisien, 19.11.1942.
40. Comoedia, 9.1.1943.

41. BARRAULT, Jean-Louis, Réflexions sur le théâtre, p. 111.
42. The text of the letter is in the minutes of the meeting of the "Comité d'Administration", for 21.12.1942.
43. Ibid.
44. Ibid.
45. BARRAULT, Jean-Louis, op.cit., p. 112.
46. BARRAULT, Jean-Louis, Nouvelles Réflexions sur le théâtre, p. 25.
47. Le Petit Parisien, 7.3.1941.
48. La Scène Française, December 1943, no. 1. Only one number of this paper appeared.
49. C.f. MONTHERLANT, Théâtre, pp. 237-241.
50. Le Petit Parisien, 12.12.1942.
51. Les Lettres Clandestines, no.5, January-February 1943.
52. MONTHERLANT, Théâtre, p. 149.
53. Ibid., p. 230.
54. Quoted by Laprade in the Introduction to MONTHERLANT, Théâtre, p. xxii.
55. Ibid.
56. MONTHERLANT, Théâtre, p. 195.
57. Ibid., p. 198.
58. SIMON, Pierre-Henri, Procès du Héros, p. 95.
59. BOUCHET-DARDENNE, Pierre, 'Avant-Propos', to MONTHERLANT, La Vie en Forme de Proue.
60. In 'Avant-Propos' to MONTHERLANT, Olympiques, quoted by SIMON, Pierre-Henri, op.cit., p. 87.
61. Quoted by SIMON, Pierre-Henri, op.cit., p. 87.
62. MONTHERLANT, Henry de, L'Equinoxe de Septembre in Essais, p. 784. The passage is as follows:  

'Je suis dégoûté de mon pays et de mes compatriotes. J'ai vu les Français pendant la guerre. Ce ne sont plus les mêmes. Eux qui étaient au plein de la tourmente si ardents, si généreux, si courageux, toujours prompts au sacrifice total, sont maintenant des lâches conduits par des lâches.' Published by Le Figaro, 27.10.1933.

63. Ibid., p. 820.
64. Ibid., p. 954.
65. Ibid., p. 956.
66. MONTHERLANT, Henry de, Le Solstice de Juin, p. 310. This passage is omitted in the Pléiade edition; also omitted are the following passages:
  - p. 309: 'Les peuples sont pris dans le mouvement: victoire, défaite, république, dictature.'
  - p. 309-312: 'La France a à prendre, dans un système nouveau,...Ensuite, adhésion.'
67. SAINT-ROBERT, Philippe de, Montherlant le séparé, p. 57.
68. Le Solstice de Juin was at first banned both by Vichy and by the German censor; it was only after considerable efforts on the part of Karl Epting, director of the 'Institut allemand', and Karl Heinz Bremer, a close friend and the German translator of Montherlant, that the publication of the book was authorised in France, although it remained banned in Belgium and Holland.
69. Les Lettres Françaises Clandestines, no.5, January-February 1943,
70. GAUDREY-RETY, Jean, in Arts, 1.10.1948.
71. SIMON, Pierre-Henri, op.cit., p. 92.
72. MONTHERLANT, Henry de, Théâtre, p. 325.
73. Le Pays Libre, 16.1.1944.
74. La Revue Moderne, 1.11.1948.
75. ROUSSEAU, André, "M. de Montherlant rentre en littérature", in Le Figaro, 17.4.1947.
76. MARCEL, Gabriel, "La Rentrée de Montherlant", in Les Nouvelles Littéraires, 8.5.1947. Another article which appeared in France Dimanche, 10.10.1948, entitled "Henry de Montherlant: Moi, on ne m'aura pas", criticised Montherlant in the same sort of manner.

Chapter 8 : Cocteau and Claudel.

Renaud et Armide - Le Soulier de Satin - Barrault's  
contribution to the Comédie-Française - Resignation of  
Vaudoier - Raimu at the Comédie-Française.

While the outcome of the war was slowly being decided on the Eastern front, the Comédie-Française was preparing for one of its busiest years during the occupation. No fewer than seven new plays were put on during 1943, and one of them - Le Soulier de Satin - may perhaps be regarded as the most important new production of the war years.(1)

The first of these new plays was put on early in March; the play, Vidocq chez Balzac, had been written for the Comédie-Française by a former 'Administrateur-Général', Emile Fabre. Fabre had already adapted César Birotteau and La Rabouilleuse for the stage, and Vidocq chez Balzac, a short play in three 'tableaux' showed Balzac and his hero talking about and watching the acting out of a somewhat dramatic love affair. The play was well received by the press, but cannot be considered as a particularly important event.

This was followed just over a month later by the first performance of Jean Cocteau's Renaud et Armide. For Cocteau, the Comédie-Française had always had a certain magic quality; for him it was the palace of red and gold haunted by the ghosts of 'monstres sacrés' - Sarah Bernhardt, Mounet-Sully, Edouard de Max - those people who had been his boyhood idols:

'Je vis de Max, d'une main couverte de bagues, secouer en l'air ses mèches noires et sa traîne de voiles. Je vis Madame Bartet, vieil oiseau sans cou, chanter Andromaque. Je vis Madame Segond-Weber, dans Rodogune, sortir empoisonnée en tirant la langue, au pas de l'oie.'(2)

For Cocteau the "Maison de Molière" was, moreover, the 'maison de marbre et de velours'(3) lit by the brief comet of Jean Marais, who although he had been engaged by Vaudoyer to

play Hippolyte opposite Marie Bell's Phèdre, never appeared on the stage of that particular theatre, but left after some differences of opinion with the 'Administrateur-Général'.

The Comédie-Française and the Palais-Royal were important to Cocteau for another reason; when, in 1940, the population of Paris had fled before the advancing German armies, Cocteau had chosen to rent a tiny flat in the Palais-Royal, adjacent to the theatre where, ten years earlier, La Voix Humaine had been produced.(4) It was in this 'étroite cabine ouverte sur l'arcade du Palais-Royal, bordée par le bruit des pas'(5) that he wrote Renaud et Armide in the summer of 1941.

It is perhaps surprising that Cocteau chose to return to the Comédie-Française when he had become popularly associated with the 'avant-garde'; but it is more understandable when one remembers that the two plays of his which had recently been produced at other theatres in Paris - Les Parents Terribles and La Machine à Ecrire - had caused Cocteau so much trouble: 'J'ai cru que je serais plus tranquille dans le cadre de la Comédie-Française' he later said to André Fraigneau.(6) Elsewhere he wrote:

'Vous comprendrez vite pourquoi j'ai choisi le cadre doré de la Comédie-Française. C'est le seul théâtre qui, dès le vestibule, envoie un parfum de gloire aussi fort que l'enivrante odeur des écuries de cirque.

Les scènes ~~que~~<sup>où</sup> nous prîmes le large avec Antigone, Orphée, Roméo et Juliette, La Machine Infernale, ne nous offrent, hélas, qu'un code fixé par nos anciennes révoltes.

Une scène officielle, par contre, ne nous impose aucune formule dite 'moderne' et nous laisse libres d'agir comme il nous plaît.'(7)

One can add to these reasons the fact that Cocteau seemed to need to flirt with and be accepted by the establishment; the

Comédie-Française conferred a certain respectability which Cocteau appreciated and it may have been this same sort of temptation which later led him to accept election to the Académie Française.

Unfortunately for Cocteau, during the period of the occupation, the establishment was very much associated with the occupiers and the collaborators, and he was accused, rightly or wrongly, of having compromised himself to some extent with the Germans.

During the war he took part in and made a number of films - in 1943 he worked with Marcel Carné on Juliette ou la clé des songes; in the same year he played a small rôle in Serge de Poligny's film Le Baron Fantôme and he wrote the scenario for L'Eternel Retour. Despite German opposition to this last film, a number of critics, both in England and in France, thought that the film was pro-German and was Nazi propaganda because of its Wagnerian theme; Cocteau later defended himself by pointing out that the theme that Wagner had used had come from a French legend:

'C'est très curieux parce que les Allemands voulurent s'y opposer. Ils croyaient que Tristan et Yseult appartenait à Wagner, alors que Wagner l'a pris en France. Ce n'est pas une légende française, c'est une légende franco-anglaise.

Ensuite, quand on a joué L'Eternel Retour à Londres, beaucoup de critiques nous ont jeté cette Allemagne de Wagner à la tête, alors que c'est une légende gallique, c'est une légende qui leur appartient, Yseult s'est embarquée sur la Tamise.'(8)

Nevertheless it is true that Cocteau frequented German society from time to time; he knew Arno Breker, the official German sculptor (Breker made the bronze head of Cocteau which is in the chapel at Milly-la-Forêt) and Ernst Jünger; in the diary



that he kept during his stay in Paris, Jünger wrote that he had met Cocteau 'chez Morand' and he described Cocteau as 'sympathique, et en même temps tourmenté comme un homme séjournant dans un enfer particulier, mais confortable'.(9) On another occasion Jünger met Cocteau at the house of Madame Boudot-Lamotte(10) when Cocteau read his new play Renaud et Armide; on that occasion, Jünger also met Jean Marais.

It was perhaps this sort of acquaintance that led to sneering remarks in the underground press at Cocteau's attempts to help his friend Max Jacob; Cocteau organised a manifesto in an attempt to release Jacob from prison after his arrest; the manifesto was signed by Utrillo, Braque, Picasso, André Salmon and Sacha Guitry. Cocteau's attempts were in vain and Max Jacob was murdered by the Nazis. Under the headline 'La Mort de Max Jacob', Libération(11) published a report of the event in April 1944:

'Nous avons annoncé en son temps, l'arrestation par la Gestapo de l'écrivain Max Jacob....

Ses amis, apprenant son arrestation et son envoi à Drancy, s'émurent. Jean Cocteau et André Salmon qui ont des relations avec ces messieurs aux casques verts, s'entre-mirent. On dit même que Jean-le-Piétiné, assoiffé de martyre, alla jusqu'à offrir sa frêle personne pour prendre la place du prisonnier. N'ayant pas réussi à attendre les autorités occupantes, peu sensibles sans doute aux charmes du 'Phanérogame', les deux poètes allèrent à Drancy pour tenter de voir Max.

Il leur fut brutalement répondu que le Juif Jacob était mort depuis huit jours!'

The tone of the article is unpleasant, and unjustly so. From the published correspondence(12) of Jacob to Cocteau it would appear that Jacob and Cocteau were close friends, and that Cocteau was doing all that he could to save the life of his friend. In one letter Jacob wrote of the difficulties his family knew

during the occupation: 'Ma famille est moins heureuse. Un beau-frère au camp de Compiègne: il y est mort!!! Un frère dépossédé d'une boutique rue Legendre. Et le reste de la famille menacée...' (13) In the same letter Jacob alluded to the fact that Cocteau was viewed with disfavour by the Germans: 'Je ne te savais pas sous l'oeil des Barbares. On m'avait seulement dit que ta dernière pièce était interdite.' (14)

The last letter that Jacob sent to Cocteau was written on February 29th 1944 in the train that was taking him to the camp where he was to die: it is all the more moving for its simplicity:

'Cher Jean,

Je t'écis dans un wagon par la complaisance des gendarmes qui nous encadrent.

Nous serons à Drancy tout à l'heure. C'est tout ce que j'ai à dire.

Sacha /Guitry/, quand on lui a parlé de ma soeur, a dit: 'Si c'était lui, je pourrais quelque chose'. Eh bien, c'est moi.

Je t'embrasse.

Max' (15)

It must be admitted, however, that Cocteau was indiscreet insofar as he allowed himself to frequent the company of Germans and to publish articles in politically suspect newspapers such as Comoedia.

Renaud et Armide opened at the Comédie-Française on April 13th 1943; Marie Bell played the rôle of Armide and Maurice Escande that of Renaud; Jacques Dacquemine, Olivier and Mary Marquet, Oriane. Christian Bérard came from Marseilles to design the décor for the play which was produced by the author. Cocteau had originally written the play for Marie Bell and Jean Marais, but by the time the play was ready, Marais had already left the Comédie-Française. (16)

Prior to the 'générale', Cocteau had written of his indebtedness to the tradition of French poetry - 'La tradition est une chose vivante et mouvante qui se montre chaque fois sous un aspect nouveau'(17) - and of his awareness of the Racinian qualities of his play: 'Renaud et Armide comporte le même nombre de vers que les tragédies de Racine. La règle des trois unités ne s'y trouve pas volontairement respectée. Elle n'y résulte que d'un mécanisme auquel je ne pouvais pas me soustraire'. Renaud et Armide was the only play that Cocteau wrote in verse, a medium that he chose because: 'Le vers est un moyen de tirer juste et de ne pas se perdre en marge de l'action.' He explained that he had kept only the names and the general story line of the original legend: 'Il n'existe, somme toute, que très peu de sujets et, comme en Chine, on devrait toujours traiter les mêmes'. It was for their use of the legend in theatre that Cocteau approved of Anouilh, Morand and Fabre.

While Cocteau has described La Voix Humaine as 'un solo pour une actrice, comme on fait un solo pour un violoniste et un solo pour un pianiste'(18), elsewhere(19) he described Renaud et Armide as 'un quatuor à cordes vocales' in which the voices of the four actors 's'équilibrent à merveille'. Writing in Comoedia(20) Cocteau was more topical when he wrote:

'Je n'ai pas cette opinion qui consiste à croire que les époques tragiques demandent qu'on écrive des pièces légères. Aux époques tragiques j'estime qu'il faut la tragédie et que les artistes forment des groupes individuels où le seul esprit commun soit un esprit de grandeur.'

Cocteau here admits of the influence that the occupation had had on his creative thought; Renaud et Armide would appear to have been a tragedy written for troubled times. The only

problem is that all too often one feels that this is not real tragedy, but a pastiche of tragedy, pastiche both in form and content - the critic of Le Petit Parisien described the play as 'un pastiche dans les sentiments' as well as 'un pastiche dans la langue'.(21)

Cocteau described the press reaction to the play as being hostile: 'Il était dur de remonter cette pente pleine de boue, cette pente qui glissait'.(22) On the whole, his memory served him well - Roland Purnal in Comoedia(23) found the play 'décevante' and difficult to listen to: 'On se lasse de toutes ces fleurs en coquillage'. Other critics resorted to mild abuse, no doubt feeling that this was what was called for whenever Cocteau's name was mentioned; Armory(24) could only describe the play as 'un divertissement néo-dadaïste sous le manteau classique' and that Cocteau <sup>had been</sup> unable to avoid the 'cadence mirli-tonesque ici et là, la trivialité de la rime, la verbosité ronronnante des mauvaises tragédies de Voltaire ou des élucubrations d'un Népomucène Lemer cier'. The critics of La France Socialiste(25) and Le Matin(26) were also hostile.

After the incidents caused by Les Parents Terribles and La Machine à Ecrire and after widespread attacks in the press, Cocteau was obviously viewed with considerable disfavour by large numbers of those who controlled the press; some critics, however, were reasonably enthusiastic about Renaud et Armide; the critic of L'Oeuvre(27) wrote of the 'musicalité du rythme poétique' and wished to persuade readers of the Racinian purity of Cocteau's verse. Maurice Rostand, attempted to emphasise the political importance of the Comédie-Française by thanking

those concerned for having put on Renaud et Armide, and 'd'avoir voulu qu'en des heures graves la poésie fût à l'honneur'.(28)

He continued:

'Dans ce besoin de se ressaisir ce qui a succédé à la défaite, il était naturel que nous nous serrions autour de nos valeurs spirituelles et que nous éprouvions le besoin de ranimer un genre immortel qui a donné à la France d'impérissables chefs-d'oeuvre.'

It is unlikely that Cocteau saw the play in quite the same light. Nor would he have appreciated the very long poem written by Pierre Durocq which appeared in Révolution Nationale(29) and was entitled Quand Cocteau prend Racine; only the first four lines need be quoted to demonstrate the quality of the rest:

'Tout Paris, pour Armide, a les phares Renaud.  
Au théâtre-Français, où l'on jouait Cocteau,  
L'autre soir, on battait le record des recettes.  
Les tapis poussiéreux ont besoin de tapettes.'

Despite the difference in form, Renaud et Armide resembles other plays by Cocteau. There is little psychological build-up of the characters as in many of his other works - Cocteau's characters seem to be closer to some sort of heraldic creation - they are types, or, to use Cocteau's language, 'monstres sacrés': 'Cette pièce(...)doit donner l'idée d'une Prima Donna, d'un 'Monstre Sacré', du style Réjane ou Sarah Bernhardt' wrote Cocteau in the preface to Les Monstres Sacrés.(30) Cocteau described Renaud et Armide as a play which was both allegorical and heraldic, and compared it to L'Aigle à deux têtes:

'...c'était exactement comme dans L'Aigle à deux têtes quand on parle de naturel; on dit: 'Ce n'est pas naturel'. C'était comme si je faisais parler des lions et des licornes, des animaux héraldiques, des animaux d'écu, des écus.'(31)

L'Aigle à deux têtes and Renaud et Armide closely resemble one another for their heraldic and legendary qualities, while Renaud's kiss is as fatal as Oedipus' solution to the Sphinx's riddle in La Machine Infernale. Cocteau used the word 'machine' twice in the titles of his plays, and this was no accident, the 'machine' often being for Cocteau the 'ingeniousness of Gods in trapping men, and making them into pathetic and helpless beings'.(32) Even as Oedipus solves the mystery of the riddle, the Sphinx knows that the son will marry the mother and be caught in the gods' infernal machine, so Armide gives in to Renaud knowing that he will destroy her. Oedipus searches for the secret of his birth as the Knights of the Round Table search for the secret of the Grail - Jocasta and Guenivere die because of the secret lie that they have lived, while Renaud's secret is Armide. Death is the price of truth for Jocasta and Guenivere, for Renaud and Yvonne.

Cocteau described the dramatic mainspring of the play as 'le thème de la solitude des êtres qui se devinent sans se voir et qui n'arrivent pas à se rejoindre lorsqu'ils se voient'.(33) In Cocteau's plays the force of love is a tragic force, while friendship remains infinitely superior to this. Renaud et Armide symbolises the impossibility of love, and it is a symbol which has its reflections in Les Chevaliers de la Table Ronde, La Machine à Ecrire and L'Aigle à deux têtes.

As has been mentioned, Cocteau was aware of the Racinian qualities of the play, and, indeed, Renaud et Armide resembles Racinian tragedy insofar as it preserves the neo-classical concept of unity of time, place and action; the action takes only



a few hours to unfold and it is always encompassed by the walls of the magic garden - although the magic considerably facilitates Cocteau's task by making people appear and disappear at will, an advantage that Racine did not enjoy. Again there is a certain similarity between the Racinian use of the theme of fate and Cocteau's use of the divine 'machine'. Renaud, however cannot compare in stature with a Racinian hero because he lives in this charmed world - held by the spells and the magic, he is beyond all realms of responsibility; Cocteau does not allow Renaud the apparent right to make a choice or decision, he cannot in any way alter the action of the play, as does a Tite or a Néron, and for this reason if for no other Olivier is more interesting dramatically as he has this further dimension; it is an unsatisfactory arrangement where the hero of the play moves to one side and becomes more ornamental than dramatic.

It would be difficult to maintain that Cocteau is as great a poet as Racine or that the action of Renaud et Armide, which is somewhat meandering, has the power and sense of inevitability of Cocteau's seventeenth century mentor. Although there are successful passages in Renaud et Armide one is sometimes aware of a certain temptation to imitate - such a passage is to be found in the second scene of act two:

Renaud: Madame, en ce palais vous êtes la maîtresse.  
Je vous croyais esclave et non enchanteresse.  
Il vaut mieux écourter cet entretien cruel.

Armide: Je lui sacrifiais mon royaume éternel,  
Oriane, voilà ce qu'on m'offre en échange!

Oriane: Laissez cet homme.

Armide: Non. Il faut que je me venge.  
Mon coeur à des refus n'est pas habitué.

Renaud: Je vivais d'un amour que vous avez tué,  
Madame. J'ai besoin d'être seul. Adieu.

Armide:

Halte!

Connais donc le pouvoir que ma colère exalte.  
Armide s'abandonne au charme surhumain,  
Qu'elle acceptait de perdre et de mettre en ta main.  
Essaie de bouger.'

(34)

The whole passage is badly let down by the last ugly half line: 'Essaie de bouger'.(35)

There are numerous passages which are more successful and owe little or nothing to Racine - an example is to be found earlier in the same scene:

'Renaud:

Beaux jardins, arbres verts, vous me tuez la vie.  
De parler, de crier, n'avez-vous pas envie,  
Pourquoi vous taisez-vous en écoutant mes pleurs?  
Ne pouvez-vous parler par la gorge des fleurs?  
Ou crier à travers la fente des écorces?  
Ne pouvez-vous me plaindre et réunir vos forces,  
Pour me dire où se cache Armide, beaux jardins?  
Arceaux, vasques, pelouse, insensibles gradins,  
Pourquoi ne m'opposer que des grâces têtues?  
Empruntez s'il le faut la bouche des statues,  
Pour rompre le silence où nul ne veut m'ouïr.  
Beaux jardins, répondez, je vais m'évanouir!'

(36)

On the other hand, there are lines which are somewhat unfortunate, as for instance, when Olivier shouts at Armide in Act II, scene 5:

'Je crierai s'il le faut et j'exige  
Une explication de ce dernier prodige.'

(37)

Or when Armide reveals herself to Renaud for the first time in Act II, scene 2 and asks:

'Excuse cet éclat terrible d'immortelle.  
Comment me trouves-tu, Renaud?'

(38)

As always, the play was submitted to the German censor; in a play whose subject matter was love in an enchanted garden it must have needed considerable ingenuity to find lines which were offensive, but the censor was a man of considerable resources; the first cut was from a speech of Armide in Act II, scene 3:



'Armide: Je ne peux l'écouter davantage.  
(D'une invisible étoffe envahissons ces lieux.  
Armide est dentellière et mes doigts ont des yeux.  
Parlons, enivrons-nous de paroles maudites,  
Et recommençons-les après les avoir dites.) (39)

The censor may have objected to the words 'étoffe' and 'dentellière' (in a consumer world subjected to the tyranny of rationing and coupons these words could have had an effect on an audience) or to the words 'paroles maudites' which could have been taken as obliquely referring to some type of propaganda.

Armide's following speech is also cut; the following lines were omitted from the text:

'Je n'écouterai plus que la folle tempête  
Que notre activité soulève dans ma tête,  
Que ton chant continu qui siffle entre mes mains.  
Courbe-moi, fil, fil, fil, aux labeurs inhumains.' (40)

The Germans may have objected to the words 'labeurs inhumains'. Quite a long cut was made at the beginning of Act III; (41) it is difficult to understand what the censor objected to in these passages except possibly the lines 'Armide: Quelle force ont les fous / Renaud: Que les fous sont rusés.', which could have been taken to refer to the authorities, either German or French. A speech by Oriane is cut (42) as is another of Armide. (43)

Renaud et Armide cannot be said to have been particularly successful at the Comédie-Française; in the eight months of 1942 after its 'création' the play was performed only twenty-seven times (whereas Le Soulier de Satin which was performed for the first time in November of the same year had thirty-seven performances within three months), and the following year Renaud et Armide virtually disappeared from the Comédie-Française's

repertoire, being performed only four times in the whole year - and not at all after the liberation.

The minutes of the meeting of the "Comité d'Administration" for Wednesday 16th December 1942 record that the possibility of producing Le Soulier de Satin was discussed.(44) Claudel was willing, it appeared, to rewrite his play so that it could be put on in one performance of about eight hours, which (because of the restrictions of the curfew) ~~would~~ <sup>would have</sup> meant that the performance would have ~~to~~ <sup>had to have</sup> started at 5.30 p.m. in order to finish at 10.30 p.m. It was decided at that particular meeting that the question would be reexamined at a later date once the text had been rewritten.

Thus began the events which led up to the most important theatrical production at the Comédie-Française during the years of the occupation. But before the 'première' took place there were a great many difficulties to be overcome.

Jean-Louis Barrault was entrusted by Jean-Louis Vaudoyer with the production of the play, and, originally, it was his idea that the play should be put on in two separate performances; in June 1942 Barrault visited Claudel at Brangues and persuaded the playwright to accept his shortened version of the play, but on Barrault's return to Paris, the 'Comité de Lecture' refused to accept the new version.(45) A new adaptation was produced, again approved of by Claudel, and, this time, was accepted by the 'Comité'.

Nevertheless, the difficulties of putting on a play of these dimensions resulted in a great deal more work and preparation than had at first been realised - the date for the first

performance of the play had to be put back from the spring of 1943 to the autumn of that year; Claudel was far from pleased and made his feelings clear in a somewhat acrimonious exchange of correspondence with Vaudoyer.

Vaudoyer confirmed that the production would have to be put off till the autumn of 1943 at the meeting of the "Comité d'Administration" held on March 10th 1943; the annual holiday in August, a recent innovation of Bourdet's, was cancelled so that supplementary rehearsals could take place:

'Puis M. l'Administrateur fait part au Comité des conclusions d'un entretien qu'il a eu récemment avec M. J.-L. Barrault, metteur en scène, le Directeur de la scène, le chef des Ateliers de Décors et de Costumes et le chef machiniste concernant les représentations du 'Soulier de Satin' prévues pour le printemps. De ces entretiens il ressort que le report à l'automne s'impose de façon évidente. Les études de la pièce, études déjà entreprises, n'en seront moins poursuivies et reprises dès le mois de septembre. L'Administrateur fait connaître son intention de suspendre tout congé pour ce mois-là. Le Comité s'associe à la façon de voir de M. l'Administrateur, et souhaite que sa décision concernant les congés soit portée dès maintenant à la connaissance des Artistes de la Troupe.'

The costs of the production were so great that the prices of the seats had to be put up: 'Des dépenses supplémentaires sont à envisager pour chaque représentation, si l'on monte la pièce, (heures et repas supplémentaires du personnel du plateau, orchestre, figuration, etc....)'(47). At a time of considerable shortage, fifty new costumes were needed, 2,645 francs were spent on gloves, twenty-one pairs of shoes had to be found, and a further 34,360 francs had to be spent on false beards.(48) Vaudoyer announced to the members of the "Comité d'Administration" in October 1943 that the extra cost per performance of Le Soulier de Satin would be no less than 10,000 francs.(49)

As rehearsals dragged on, Claudel wrote more and more often to Barrault asking what was going on; the press went so far, through the pages of Je Suis Partout, to suggest that the Comédie-Française was waiting for the liberation of Paris before putting on Le Soulier de Satin. The great event was eagerly awaited by the Parisian press and public: in an interview given to Panorama in September 1943 Claudel spoke of Le Soulier de Satin as 'le résumé de tout~~e~~ mon oeuvre poétique et dramatique', and speaking of the period in which he set the play, he continued:

'Je considère la Renaissance comme une des périodes les plus glorieuses du catholicisme, celle où l'Évangile termine ses conquêtes dans l'espace et dans le temps, où, attaquée dans un petit coin par les hérétiques, l'Eglise se défend avec l'Univers, où les humanistes retrouvent l'Antiquité, pendant que Vasco de Gama retrouvait l'Asie, alors que Christophe Colomb voit un monde nouveau jaillir pour lui du sein des eaux....'(50)

Claudel - to the not inconsiderable apprehension of Barrault - insisted on attending the last few days of rehearsals before the opening night: Barrault recalls(51) that his presence was discreet, and that the author was often of valuable assistance in helping to solve a problem with a suggestion or a change in the text; after seeing a rehearsal for the first time he wrote in Comoedia(52) that he was 'étourdi' and 'bouleversé' by the experience; 'Je me fais l'effet d'un de ces religieux de la Renaissance qu'un ordre du Pape remplaçait brusquement au plus tumultueux de la Vie.'

Demand for tickets was immense - the box-office was besieged for days in advance, and tickets joined other unobtainable commodities on the black market. On December 10th Vaudoier wrote to Claudel in the following terms:

'Monsieur l'Ambassadeur,

Je suis heureux - mais nullement surpris - de vous dire que le succès du Soulier prend 'des proportions triomphales'; les bureaux de location sont assiégés par une foule si avide et si démonstrative que, certains matins, 'la force publique' a été contrainte d'intervenir pour rétablir l'ordre! Toutes les représentations se jouent à bureaux fermés.'(53)

Barrault persuaded Claudel without difficulty to accept the cast that he proposed - Barrault himself took the part of Rodrigue, André Brunot that of Balthazar and Pierre Dux that of l'Annoncier; Marie Bell was Dona Prouhèze, and Madeleine Renaud was Dona Musique. The music was composed by Arthur Honegger, and the scenery was designed by Lucien Coutaud. There had been some difficulty over the question of who was to be given this important job; Claudel had been in favour of asking José-Maria Sert, to whom Barrault had replied with the names of Rouault and Derain; finally they agreed on Coutaud. A few days after the opening of the play, Claudel wrote to Coutaud praising the fact that the décors were 'conçus comme un élément encore plus dramatique que pictural'. He added:

'Vous avez lu sans doute mon article très important de Comoedia, et l'intérêt que je prends au rôle dynamique, aspirateur, convocateur qu'a assumé pour la première fois dans le Soulier le décor. L'action s'inscrit d'avance aux yeux du public dans ses lignes, ses plans, son architecture, de même que la construction d'une église est fonction de l'office qui va l'utiliser. Le décor est fonction de l'acte imminent à qui il ouvre ses possibilités. Je vous remercie de l'avoir compris...' (54)

The reactions of the critics were varied; they ranged from those like Roland Purnal in Comoedia(55) who did not attempt any real evaluation of the play, but could only express their unquestioning admiration of 'le Maître', to those like Alain Laubreaux who violently attacked the play, offering no other reason for

his dislike of the play other than the fact that he suspected that Claudel was a Gaullist:

'Parce que la Comédie-Française s'est enfin décidée à jouer Le Soulier de Satin qui devait être le clou de la Libération, M. Paul Claudel a consenti enfin à redevenir parisien...' (56)

Reviewers who adopted less extreme attitudes were often critical of its seeming lack of direction and unity; Georges Chapérot in Le Cri du Peuple (57) felt that the adaptation of the play had resulted in something that was 'hybride' and 'un peu décousu' and in particular that the scenes with Dona Musique were insufficiently worked into the fabric of the play; this is to miss, to some extent, the point of the multitudinous variety of scenes which was created by Claudel to bring true the opening words of the play: 'La scène de ce drame est le monde...' (58), and to achieve what has subsequently been called the 'drame total' of Claudel.

The adaptation of a play that Claudel had not seriously envisaged as ever being produced in his lifetime retains the main themes of the play and keeps enough of the secondary scenes to preserve the richness of the original, and by clever use of the Announcer, bridges the gaps that had to be made. The theme of Dona Musique and the viceroy of Naples, for example, far from being an appendix somewhat uncertainly attached to the main body of the drama is, in fact, highly important and a necessary complement to the theme of Prouhèze and Rodrigue; the latter illustrates the theme of the Portuguese proverb 'Deus escreve direito por linhas tortas', while the former shows us the opposite extreme - the easy path of the innocent, made simple and direct through innocence. Why should these two paths be so

different? There can be no answer - it is Providence's secret. These two widely separated themes are brought together by the marriage of extremities in the persons of Dona Sept Epées and Don Juan, thus adding to, rather than detracting from the homogeneity of the play.

Charles Méré in Aujourd'hui disliked the Announcer:

'Les boniments et facéties de l'annoncier M. Pierre Dux - s'ils détendent l'auditoire - provoquent une rupture de ton facheuse à bien des points de vue. Je sais bien qu'en maints endroits le texte emprunte à la préface de Claudel des boutades ou des saillies familières. Mais ce qui était admissible dans la préface du livre, prend, au milieu du drame et sur la scène, une allure d'autoparodie parfois gênante. Imaginez Polyeucte ainsi commenté, d'acte en acte, sur le mode plaisant.'(59)

It seems that Méré has misinterpreted the significance of the announcer's rôle, and, by extension, the aim of Claudel in the play. One of the essential differences between Polyeucte and Le Soulier de Satin is that Corneille's play is drama, whereas that of Claudel is spectacle - it is significant that Claudel does not use the word 'drame' to describe his play, but the word 'action' which does not necessarily imply drama. Moreover, if this is Providence's play, the very fact that Providence guides the paths of the various characters reduces the dramatic impact of the play; Prouhèze is no Phèdre, who would seem at moments to have the possibility of taking fate into her own hands; once Prouhèze has sacrificed her 'soulier de satin' to the Virgin, the spectator knows that God will protect her and also Rodrigue. It is Providence that requires that Prouhèze's letter should take ten years to reach Rodrigue - as Prouhèze can only limp towards evil, so can the bottle carrying the letter only limp towards Rodrigue; the possibility of temptation and

the fall only exist in theory, and never at any moment does Rodrigue more surely follow the path of God than when, in the last scene of the play, he is a one legged cripple.

The announcer does not interrupt any dramatic movement in the play; rather he is the showman or ringmaster who will present the next act in the pageant;(60) by the use of the announcer Claudel is continually reminding us of the fact that what we are watching is a play - he does not require us to suspend disbelief - it is a sort of 'verfremdungseffekt' avant la lettre' - and Claudel purposely brings this technique to our attention in the directions which precede the play: 'Si l'ordre est le plaisir de la raison, le désordre est le délice de l'imagination'.(61)

We are not required to believe, for example, that the 'corps de ballet costumé en vagues' is the sea, but merely a representation of the sea, and Claudel is continually instructing the actors to help change the scenery, leaving ropes and ladders on view to the public, even when another actor is saying his lines.(62)

Claudel, by the use of the announcer, is creating a type of parallel - he, Claudel, is creating a play whose scene is the world (or, perhaps, Spain in the sixteenth century) - even as God has created another world; the announcer/Claudel is Providence in his own play - he knows in advance what a character will do, what a character will say, as for instance when he introduces the 'Père Jésuite' in the first scene of the play:

'Le voici qui parle comme il suit: "Seigneur, Je vous remercie de m'avoir ainsi attaché"...Mais c'est lui qui va parler.'(63)



The 'Père Jésuite' enters and begins: 'Seigneur, je Vous remercie de m'avoir ainsi attaché!' The point is made.

For Claudel there is only one world - God's world, ruled by His Providence; Le Soulier de Satin parallels the creation of the divine author, and the audience has to remember this; in fact, when one reads of the elaborate and very careful preparation that went into Barrault's production of the play, one wonders whether this aspect might not have been more than a little hidden, and that the later production in 1958 that Barrault put on which was less 'soigné' might not have come closer to Claudel's original intentions, and had more spontaneity.

The style of Le Soulier de Satin again provoked some strongly contrasting reactions from the critics; Jean-Michel Renaitour described it in L'Oeuvre(64) simply as 'abscons'; François-Charles Bauer wrote the following report in L'Echo de France:(65)

'Nous avançons en enfants perdus dans cette forêt de mots, avec la simple conscience d'aimer les arbustes que nous pouvons atteindre de la main, et l'espérance des plus hauts sommets. Trop d'aventures s'enchevêtrent, que leur représentation et leur réduction de moitié éloignent encore de nous. Mais, soudain, un discours admirable éclate dans l'imbroglio de sbires et d'Espagnols chers aux entre-scènes de M. J.-L. Barrault.'

Claudel based his free verse on the rhythm of breathing: in La Ville Coeuvre the poet, who can be taken to represent the point of view of Claudel, speaks in the following terms:

'O mon fils! lorsque j'étais un poète entre les hommes,  
J'inventai ce vers qui n'avait ni rime ni mètre,  
Et je le définissais dans le secret de mon coeur cette  
fonction double et réciproque  
Par laquelle l'homme absorbe la vie et restitue, dans  
l'acte suprême de l'expiration,  
Une parole intelligible.'(66)

Claudel found that the iambic rhythm of the free verse that he had adapted enabled him to express satisfactorily the

immense range of images and metaphors which are such an important element in the poetry of his plays; he wrote in considerable detail to Barrault explaining exactly how he wanted certain passages to be spoken:

'La diction des acteurs, sans doute, est bien perfectionnée. Pourtant j'ai des observations à faire à X... et à Y..., qui se remettent de temps en temps à bramer.

X...

"Flamboyante dans le souffle du Saint-Esprit."  
Non! non! non!  
D'un seul trait accentué par une fusée verticale des deux bras (unis et non élargis) en une seule colonne ascensionnelle accentuée par la pointe des doigts:  
"Flamboyante dans le souffle du Saint-Esprit." (67)

However difficult some passages of Claudel may be to appreciate there are moments in Le Soulier de Satin when Claudel is at the height of his poetic powers: such a passage is that of 'La Lune' at the end of the 'Deuxième Journée':

'Il n'y a plus que la paix,  
L'heure est minuit,  
Elle parle et je lui baise le coeur!  
Et quant à ce navigateur que tant de fois l'ouvrage confus de  
l'ouragan n'a pu retenir entre les deux mondes,  
Il dort les voiles repliées, il roule au fond de mon gisement  
le plus perdu,  
Le sommeil sans bords d'Adam et de Noé.' (68)

If the Germans had seen no objection, initially to the production of the play, they were, however, none too happy about its immense success - the occupying authorities let it be known to the "Administrateur-Général" that they would appreciate its gradual disappearance from the repertoire; in December 1943 there were thirteen performances of the play, in the following March only five performances and by the beginning of June the play had completely disappeared from the Comédie-Française's programme, the last performance on May 28th having been completely

sold out, as had all the other performances. It is not difficult to understand the reasons for this censorship when looking at the play in the light of the interviews that Claudel had given to the press. Béatrix Dussane writes that the French saw in Rodrigue and Prouhèze symbols of triumph over adversity which had particularly eloquent undertones for the audiences of the occupied country:

'Le sacrifice héroïque de Prouhèze et de Rodrigue devenait l'écho et le symbole de tous ceux dont on ne pouvait ouvertement parler. Les deux personnages se haussaient perpétuellement au-dessus d'eux-mêmes; peu importait selon quelle courbe ils montaient: le dépassement était l'essentiel et tous s'en repaissaient. Avec ses acteurs en plein lyrisme, sa machinerie en pleine virtuosité, et sa salle en pleine ferveur, les soirs du Soulier de Satin, la Comédie-Française fut réellement grande.' (69)

In an interview given to La Gerbe just two days before the first performance of Le Soulier de Satin, Claudel described man and the question of evil in the following terms:

'L'homme est double: d'un côté, désir animal de jouissance, instinct de vie entaché de défauts; de l'autre, désir des grandes choses, nobles aspirations, désir de Dieu. C'est ce double instinct qui fait le sujet du drame humain et aboutit à cette claudication de l'homme, symbolisée par le soulier que l'héroïne, sur le point de pécher, remet à la Vierge:(...)

Je lisais récemment un passage où Nietzsche s'élève contre la notion de péché. C'est au contraire une notion pour l'être et dramatique. En effet, ce n'est que par le combat qu'il y a perfectionnement. Le christianisme a contribué à un immense développement de l'humanité par l'introduction de cet élément de lutte. On n'atteint le progrès - aussi bien dans les arts que dans la vie - que par ce constant mécontentement de soi, cette éternelle insatisfaction.(...)

Au fond, Le Soulier de Satin est la contre-partie de Tristan et Yseult, dont les héros s'abandonnent et se dissolvent en un néant mélodieux.

Mes personnages, au contraire, résistent héroïquement, secondés dans cette lutte par la grâce. Un acte de vertu, un effort généreux, entraînent une multitude de conséquences bienfaisantes, presque inépuisables, et qui se répètent à l'infini jusqu'aux extrémités de la planète.' (70)

This passage could be interpreted as a thinly veiled attack on the evils of Nazi Germany, with its 'désir animal de jouissance, instinct de vie entaché de défauts...' To combat this evil Claudel recommends 'combat' and 'lutte', a heroic resistance aided by God's grace.

Claudel could be said to have been emphasising in this article a possible 'resistance' interpretation of the play. Obviously, this was more than a little opportunist as the play could not have been written with any sort of aim like this in mind, but it is interesting to note how far Claudel's position had changed since the beginning of the war - when, to a greater or lesser extent, he was a 'Pétainiste' - to the moment when he gave the above interview to La Gerbe. If one cannot say that the play could be given a resistance interpretation, then it could be argued that Claudel put the play on with resistance in mind, in the knowledge that Le Soulier de Satin did attack the sort of evil actions that were being perpetrated by Nazi Germany.

Perhaps the Germans could have been excused for thinking at one stage that Claudel was a true son of the New France when he wrote his Paroles au Maréchal, which included the following lines:

'Monsieur le Maréchal, voici cette France entre vos bras,  
lentement, qui n'a que vous et qui ressucite à voix basse.  
(...)

France, écoute ce vieil homme sur toi qui se penche et qui  
te parle comme un père.

Fille de Saint-Louis, écoute-le! et dis, en as-tu assez  
maintenant, de la politique?

Ecoute cette voix raisonnable sur toi qui propose et qui  
explique,

Cette proposition comme de l'huile et cette vérité comme de  
l'or!' (71)

He did, however, add the following footnote to the poem in a later edition of his collected works:

'Ce poème a été composé à l'occasion d'une représentation à Vichy de l'Annonce faite à Marie. Je l'ai conservé comme un monument élevé à la fois à la Naïveté et à l'Imposture. Sa date lui sert d'excuse: la radio nous avait annoncé que, le 13 décembre, Pierre Laval avait été renvoyé et arrêté.'(72)

He later wrote other poems, such as Un peu plus tard(73) (1941) which somewhat modified this original admiration of the Maréchal, and in September 1944 he wrote his poem Au Général de Gaulle.(74)

Nevertheless, the Germans should have had good reason to be suspicious of a person who had written in September 1939 a poem (75) which described Germany in the following terms:

'L'Allemagne épileptique encore une fois et ce Fol  
au-dessus de l'Europe qui se dresse en vociférant!  
C'est donc toi encore une fois, Germanie, ô Caïn entre  
les peuples qui ne fus créé que pour la haine!'

Whatever may have been the real feelings of the German censor towards Claudel, he found it necessary to demonstrate his skills once again: the censored passages are not particularly numerous but they reveal the same preoccupation with trivial topicalities as do cuts in other plays, as for example in the following exchange in scene nine of the second part:

'Le Vice-Roi: Une croix, une croix seulement?  
Dona Prouhèze: Une croix, une croix seulement? Mais n'est-ce  
rien que cette croix que nous partageons avec  
Dieu!'(76)

It is worth noting that the following passage in the first scene of the epilogue is not cut, despite the reference to England!:

'Pas un moment il ne trouve son front, pas plus que son  
coeur insuffisant pour le diadème, pour le diadème dérisoire, la couronne d'Angleterre, qui lui est proposé.'(77)

Whereas an immediately adjacent passage is cut:

'Car vous pensez bien qu'après ce qui s'est passé à Mogador une occasion trop belle était offerte au Roi d'Espagne de se débarrasser d'un sujet devenu trop grand pour l'Amérique, lui-même commençait à le sentir, c'est le monde qu'il lui fallait! Cet océan à Panama qui s'étendait sous ses fenêtres, le voilà qui le franchit!'(78)

A passage no doubt censored because of its comments on the ideas of world domination.

Elsewhere other references to England are cut:

'Premier soldat, lisant:"Le Roi vous a donné l'Angleterre.  
Vous n'avez plus besoin de moi." Ha! ha! ha!  
Il rit aux éclats.

Deuxième soldat; Le Roi lui a donné l'Angleterre, c'est drôle!  
Il n'y a plus qu'à la prendre!' (79)

The French audience at the Comédie-Française might have found such ideas 'drôle' in 1943 - others did not.

Whatever efforts the Germans may have made to suppress Le Soulier de Satin, they were unsuccessful, for even after the play had disappeared from the stage of the "Maison de Molière" the ideas it had stirred up continued to spread and have their effect. Even today, it is still an event which stands out clearly in the memories of those people who were theatre-goers during the occupation of Paris.

It is worth considering at this stage the contribution of Jean-Louis Barrault to the Comédie-Française as this was the last important piece of work he was to do at the theatre before he and several other actors left in 1946. Barrault had joined the Comédie-Française at the beginning of the 1940-41 season at the invitation of Copeau; his main achievements during his stay at the theatre had been in the interpretation of the rôle of

Rodrigue in Le Cid in November 1940, producing Phèdre in March of the following year, taking the name part in Hamlet in March 1942 and, finally, producing Le Soulier de Satin in 1943.

However exciting and important a figure Barrault may have become since leaving the Comédie-Française, his achievement at the "Théâtre Français" is not particularly impressive. Copeau's production of Le Cid was unsuccessful, and Barrault came in for a lot of adverse criticism; it was not his fault that his physique did not measure up to how the critics imagined Rodrigue should be, but he seems to have been guilty of over-intellectualising his interpretation of Corneille's hero - a fault that was to appear again in later work of his at the Comédie-Française.

His interpretation of Hamlet had no better a reception; Alain Laubreaux, however biased and unpleasant his articles may have been, was no doubt correct when he concluded that Barrault was more of an intellectual than an actor - he was not acting his part, Laubreaux wrote, but explaining to the audience how the part should be acted.(80) Armory decided on that occasion that 'M. Jean-Louis Barrault, tout intelligence, tout en concentration de pensée, est moralement un curieux Hamlet'.(81) Barrault has always been a better mime than actor - a fact clearly demonstrated in the film Les Enfants du Paradis - and in his acting the temptation to mime is often apparent and it detracts from the performance of Barrault the actor; it is a point that Georges Pioch made at the time of Hamlet: 'Alors, parole et mimique manquant à s'accorder, l'aspect qu'il prête au mélancolique et velléitaire prince de Danemark surprend plus qu'il n'émeut'.(82)



Writing of this performance of Hamlet, Cocteau made the point that Barrault was a better producer than actor(83); Barrault had his first opportunity of producing at the Comédie-Française when he put on Phèdre in 1941. Unfortunately it must be recorded that the production was no more successful than Le Cid or Hamlet. In an article written shortly before the opening night, Barrault insisted on the musical qualities of Racine's verse, and described Racine as 'le dramaturge le plus musicien de son temps'.(84) He emphasised the point again in the programme. In fact he overemphasised it - it irritated the critics that Barrault seemed to be claiming credit for 'discovering' these musical qualities, and reviewers found that the delivery of the lines was artificial, slow and even 'asthmatique'.(85)

What Barrault will be remembered for at the Comédie-Française was his production of Le Soulier de Satin; it was he who initiated the idea, and credit must go to Vaudoier who gave his approval and support to the project. Despite the reserves which various critics had made about Claudel's play, there was unreserved approval of Barrault's production. Even Alain Laubreaux admitted that 'la mise en scène de M. Jean-Louis Barrault nous a causé une heureuse surprise'.(86)

Barrault's departure from the Comédie-Française was an unhappy affair; in the autumn of 1945 a number of "Comédiens Français" were dissatisfied with their lot at the theatre - Barrault in an interview published in Combat(87) stated that there were three principal reasons for his departure - the actors were badly paid, the administration of Denis d'Inès was ineffective(88) and, finally, he was unable to accept the ideas that



the Comédie-Française stood for as far as drama was concerned. A bitter exchange of correspondence was published in the national press between the actors who had chosen to stay and those who had chosen to leave. One letter in L'Ordre(89) written by Marie Ventura, recently reinstated to her position of 'sociétaire' after being compulsorily retired in 1941 because of the racial legislation, accused Barrault of wanting to take over the Comédie-Française and to run it entirely on his own lines.

It is impossible to say that Barrault's stay at the Comédie-Française had been entirely successful - if there was credit to be given for his production of Le Soulier de Satin then there was also a very big debit to be accounted for. It was perhaps no bad thing that he left the "Maison de Molière" to form his own company at the Marigny, where he could give free rein to his creative drive.

The last important theatrical 'event' which took place at the Comédie-Française before the departure of Jean-Louis Vaudoyer was the arrival of Raimu. This actor who 'was' César and had worked closely with Pagnol had chosen to become an apprentice again. His arrival at the "Maison de Molière" was not greeted with enthusiasm by all the actors - there were too many who saw in him a potential rival rather than a person who would be a great asset to the theatre.

His 'début' were in Le Bourgeois Gentilhomme(90). The overall impression that the public had was that this 'Marseillais' was not really at home on the stage of the Comédie-Française - nor, probably, was he at home off the stage. Robert Brasillach wrote of Raimu's performance that:

'On attendait à l'épreuve un des plus illustres comédiens français. Il n'a pas déçu. Son entrée dans une robe à ramages, imposante figure de la stupidité bourgeoise est magistrale. Par la suite, quelquefois, quand la pièce s'endort, il semble que Raimu s'endorme aussi, et son élocution elle-même en perd sa netteté. Mais, soudain, il lance une phrase d'une voix retentissante et il redevient sublime.(91)

Maurice Rostand was of the opinion that 'il n'a jamais été meilleur'(92) but other critics were aware of a certain uneasiness in the acting of Raimu, which the other actors did little to relieve. Laubreaux in conclusion to a review in which he unstin-tingly praised the acting of Raimu, finished the article with these words:

'On doit malheureusement constater que le succès de M. Raimu accuse une fâcheuse opposition avec le reste du spec-tacle. Nous l'avons dit dès le lendemain de la première représentation. Les erreurs les plus lourdes s'additionnent à des fautes de goût criantes. N'y revenons pas. D'autant plus qu'une démission, qui est intervenue depuis cette date, permet d'espérer que cela ne se reproduira plus. Pour l'Honneur du Théâtre Français, il est temps, en effet, de mettre un terme à certaines folies.'(93)

The 'démission' of which he wrote was that of Vaudoier - and like those of Fabre, Bourdet and Copeau who preceeded him as "Administrateurs-Généraux" his departure from the Comédie-Fran-çaise was an unhappy and ragged affair. Although various news-papers reported that Vaudoier's resignation was due to 'des rai-sons toutes personnelles'(94) the truth of the matter was that, at the beginning of 1944, Vaudoier had been finding his relations with the "Ministre de l'Education Nationale", M. Abel Bonnard, were becoming increasingly strained. A stormy telephone call from his superior resulted in Vaudoier handing in his resignation which was accepted in the following terms:

'La lettre que vous m'avez écrite confirme l'impression que j'avais gardée de notre entretien téléphonique: c'est que vous ne pouvez souffrir aucune observation, ni fournir

avec convenance les explications que je suis en droit de vous demander. J'accepte votre démission.

Vous voudrez bien passer les services à M. Brunot, doyen de la Comédie-Française, qui assurera l'intérim.

Abel Bonnard' (95).

André Brunot was thus appointed "Administrateur-Général" 'par intérim'; a move by Alain Laubreaux to be appointed to the position left vacant by Vaudoyer was thwarted when the entire personnel of the Comédie-Française threatened to go on strike if such an eventuality was seriously envisaged.

The Comédie-Française continued to put on plays in circumstances which became increasingly difficult; as the allied armies drew nearer to Paris, more frequent did electricity cuts and air-raid warnings become. On July 20th the Comédie-Française gave its last performance of the occupation - Le Carrosse du Saint-Sacrement. Before the end of the occupation, the Comédie-Française had another "Administrateur-Général", in the person of Jean Sarment. At the end of July various papers announced his appointment(96), effective from July 24th. His administration was perhaps the shortest the Comédie-Française has known, as it lasted little over a month - Sarment did not bother to reappear after the liberation; perhaps he had been discouraged by an article which had appeared in the last number of Les Lettres Françaises Clandestines, which stated that:

'La Comédie-Française ayant fermé ses portes le 21 juillet, pour une durée d'un mois, vraisemblablement renouvelable, M. Georges Hilaire, superintendant aux Beaux-Arts, après avoir réfléchi pendant vingt semaines, a, le 25, désigné un nouvel administrateur général.

Ça a l'air d'une blague. C'est même une mauvaise blague. La victime en est M. Jean Sarment. Une victime d'ailleurs qui est loin d'être innocente.

M. Jean Sarment, auteur dramatique qui ne manque pas de qualités, est le plus mauvais comédien de l'époque. En temps normal, il est monarchiste comme Madame Dussane. Depuis l'occupation il est volontiers hitlérien. C'est ce qu'il appelle avoir le sens des réalités.'(97)

Footnotes to Chapter 8

1. The seven plays, in chronological order, were:

Fabre, Emile:	<u>Vidocq chez Balzac</u>	"Création"2.3.43
	<u>Les Proverbes de Carmontelle</u> (L'Officier	
	du Gobelet, Le Sot et les Fripons)	" 13.3.43
Cocteau, Jean:	<u>Renaud et Armide</u>	" 13.3.43
Courteline:	<u>Les Boulingrin</u>	" 19.5.43
Guityry, Sacha:	<u>Courteline au Travail</u>	" 19.5.43
Hauptmann, G.:	<u>Iphigénie à Delphes</u>	" 29.5.43
Claudé, Paul:	<u>Le Soulier de Satin</u>	" 27.11.43
2. COCTEAU, Jean, La Difficulté d'Etre, p. 148.
3. Idem.
4. La Voix Humaine, a monologue in one act, was created by Berthe Bovy at the Comédie-Française. The décor was designed by Christian Bérard.
5. COCTEAU, J., La Difficulté d'Etre, p. 99.
6. COCTEAU, J., Entretiens avec André Fraigneau, p. 148.
7. Comoedia, 3.4.1943.
8. COCTEAU, J., Entretiens avec André Fraigneau, p. 154.
9. JÜNGER, Karl, Journal de Guerre et d'Occupation, p. 122.
10. Ibid., p. 131.
11. Libération, no. 174, 7.4.1944.
12. JACOB, Max, Choix de Lettres de Max Jacob à Jean Cocteau.
13. Ibid., p. 153.
14. Idem.
15. Ibid., p. 158.
16. COCTEAU, J., La Difficulté d'Etre, p. 150.
17. Paris-Midi, 1.10.1942.
18. COCTEAU, J., Entretiens avec André Fraigneau, p. 86.
19. Vedettes, 20.2.1943.
20. Comoedia, 3.4.1943.
21. Alain Laubreaux in Le Petit Parisien, 17.4.1943. He also wrote: 'Il a souhaité qu'après lui on dit Renaud et Armide comme on dit Tite et Bérénice (!!) après Racine. Ce n'est pas une aspiration sans noblesse. Est-elle remplie? Je ne

le crois pas. On la sent trop délibérée, trop résolue par un écrivain qui a plus d'intelligence que de sensibilité, plus d'habileté que d'instinct, plus de talent que de génie.'

22. COCTEAU, J., Entretiens avec André Fraigneau, p. 151.
23. Comoedia, 17.4.1943.
24. Les Nouveaux Temps, 20.4.1943.
25. Georges Ricou, in La France Socialiste, 19.4.1943.
26. Louis Blanquie, in Le Matin, 20.4.1943.
27. L'Oeuvre, 17.4.1943.
28. Paris-Midi, 18.4.1943.
29. Révolution Nationale, 17.4.1943. The poem was dedicated to Alain Laubreaux.
30. Preface to Les Monstres Sacrés in Théâtre II, p. 10. Quoted by KIHM, J.-J., in Cocteau, p. 87.
31. COCTEAU, J., Entretiens avec André Fraigneau, p. 151.
32. FOWLIE, Wallace, Jean Cocteau, p. 59.
33. COCTEAU, J., Entretiens avec André Fraigneau, p. 151.
34. COCTEAU, J., Théâtre II, pp. 249-250.
35. Ibid., p. 250.
36. Ibid., p. 246.
37. Ibid., p. 264.
38. Ibid., p. 248.
39. Ibid., p. 254. C.f. Appendix I, p.
40. Ibid., p. 270. C.f. Appendix I, p.
41. C.f. Appendix I, p.
42. Ibid., p. 278, Act III, Sc.3, c.f. Appendix I, p.
43. Ibid., p. 286, Act III, Sc.6, c.f. Appendix I, p.
44. The relevant passage of the minutes of the meeting of the "Comité d'Administration" for September 16th 1942 is as follows:  
'La création éventuelle du Soulier de Satin est ensuite examinée. Les deux premières journées de l'oeuvre de M. Paul Claudel ont été admises à la représentation sur avis favorable du Comité de Lecture.'

M. Paul Claudel est disposé à resserrer l'ensemble de son oeuvre de manière à ce qu'elle puisse être représentée en un seul spectacle d'une durée de cinq heures (entr'acte compris), ce qui impliquerait l'obligation de commencer à 5h.30 pour finir à 10h.30.

45. BARRAULT, J.-L., Nouvelles Réflexions sur le Théâtre, p.211.
46. Minutes of the meeting of the "Comité d'Administration" for March 10th 1943.
47. Minutes for September 16th, 1943.
48. AMOUROUX, Henri, La Vie des Français sous l'Occupation, p.467.
49. Minutes for October 23rd 1943.
50. Panorama, 16.9.1943.
51. BARRAULT, J.-L., op.cit., pp. 214-215.
52. Comoedia, 27.11.1943.
53. Quoted by AMOUROUX, Henri, op.cit., p. 248.
54. CLAUDEL, Paul, Mes idées sur le théâtre, pp. 191-2.
55. Comoedia, 4.12.1943.
56. Je Suis Partout, 10.12.1943.
57. Le Cri du Peuple, 4.12.1943.
58. CLAUDEL, Paul, Théâtre II, p. 955.
59. Aujourd'hui, 4.12.1943.
60. CLAUDEL, Paul, Théâtre II, p. 1011.
61. Ibid., pp. 952-954.
62. Ibid., p. 1009.
63. Ibid., pp. 956-957.
64. L'Oeuvre, 4.12.1943.
65. L'Echo de France, 4.12.1943.
66. Quoted by CHIARI J., The Poetic Drama of Paul Claudel, p.162.
67. CLAUDEL, P. Mes idées sur le théâtre, pp. 182-3.
68. CLAUDEL, P. Théâtre II, p. 1055.

69. DUSSANE, B., Notes de théâtre, p. 44. It is worth remembering that Claudel has recounted (in Mémoires Improvisées, p. 56) that the Germans asked Claudel on several occasions for permission to put on Tête d'Or; this permission was always refused, perhaps because the Germans wanted various alterations to be made (the army of Tête d'Or/Hitler could hardly be seen to be defeated!). In 1949 he again refused Barrault permission to put on the play:

'Comment peut-on comprendre Tête d'Or? Il faudrait recréer cette atmosphère de prison dans laquelle nous vivions à l'époque des Taine et des Renan. Il faudrait rebâtir ce couvercle matérialiste sous lequel nous étouffions. Je ne vois qu'une issue, c'est de faire jouer Tête d'Or dans un stalag, par des prisonniers, entre des barbelés, et sous le bombardement des avions.'

(Cahiers Renaud-Barrault, no. 25, Dec.1958, p. 25. Quoted by TISSIER, André, Tête d'Or de Paul Claudel, p. 43.)

70. La Gerbe, 25.11.1943.
71. CLAUDEL, P., Oeuvre Poétique, pp. 584-6.
72. Ibid., p. 586.
73. Ibid., pp. 586-7.
74. Ibid., pp. 599-601.
75. Ibid., pp. 579-581.
76. CLAUDEL, P., Théâtre II, p. 1098, c.f. Appendix I, p.
77. C.f. Appendix I, p.
78. C.f. Appendix I, p.
79. C.f. Appendix I, p.
80. Le Petit Parisien, 19.11.1942.
81. Les Nouveaux Temps, 24.3.1942.
82. L'Oeuvre, 21-22.3.1942.
83. L'Appel, 19.11.1942.
84. BARRAULT, J.-L., 'Le Cas Phèdre', in Comoedia, 7.11.1942.
85. RICOU, Georges, in Le Petit Parisien, 19.11.1942.
86. Le Petit Parisien, 4.12.1943.
87. Combat, 28.9.1945.

88. After the occupation had ended, Pierre Dux was temporarily "Administrateur-Général"; on his resignation Denis d'Inès was appointed "Administrateur Général Intérimaire" until André Obey's nomination to the post late in 1945.
89. L'Ordre, 14-15.10.1945.
90. The 'début' of Raimu were on 22.3.1944.
91. La Chronique de Paris, April 1944.
92. Paris-Midi, 2.4.1944.
93. Le Petit Parisien, 8.4.1944.
94. L'Echo de la France, 18.3.1944.
95. CARDINNE-PETIT, R., Les Secrets de la Comédie-Française, p. 294.
96. Among them were Le Petit Parisien, 27.7.1944, L'Oeuvre, 28.7.1944, France Socialiste, 1.8.1944 and Révolution, 12.8.1944.
97. Les Lettres Françaises Clandestines, no. XIX, August 1944.



Chapter 9 : Conclusions

Theatre was important to Parisians - No real case to be made for a theatre of resistance or collaboration - Censorship ineffectual - Unsuccessful prosecutions of alleged collaborationist playwrights - Comédie-Française and theatre in general little affected by war.

Sartre has written(1) that the French surprised foreigners with the 'vitalité' of their literature during the war: 'Et quoi! nous dit-on. Vous avez été battus, occupés, ruinés et vous avez tant écrit!' Sartre attempted to explain this remarkable phenomenon by pointing out that whereas English and American writers were mostly in foreign fields defending western civilisation, French writers were obliged to stay in their 'foyers' and were able to devote their time to writing if not openly, at least clandestinely.

During the occupation a number of remarkable new plays were seen on the stages of Parisian theatres - Giraudoux, Anouilh, Montherlant, Sartre and Camus were all productive during the war years, but it would seem safer to assume that these people were writing at that period more through coincidence and the quirks of fate than as a direct or indirect result of the war and the occupation. As far as Sartre is concerned, however, there is a case to be made for maintaining that the war quite seriously altered the course of his literary (and dramatic) career.

Directly after the occupation, and during the theatrical season of 1944-45, there was a 'crise redoutable'(2) in the theatre. Can this again be attributed directly to the events that came after the liberation of France, or would it be more plausible to say that, once again, this was the law of averages, or coincidences, reasserting itself after a particularly rich period?

It would certainly be easier to agree with Sartre's statement if it concerned solely the novel or poetry; periods of

stress produce writing, usually in abundance, which is particularly marked by contemporary events, and the period of the French occupation is no exception to this rule. But it is a rule that cannot be applied to the world of the theatre in an occupied country, for if it is difficult to control clandestine literature, it is relatively easy to control and censor plays. For this reason alone, writers of the 'Résistance' chose to express themselves through the pages of the clandestine press rather than by means of the theatre, a means which was far less effective and could, indeed, appear ambiguous.

It is not difficult to show that the theatre during the years of occupation prospered in a way that it perhaps has not known since; but it knew this period of prosperity not because of a sudden super-abundance of outstanding plays, but for other reasons. If the war could be said to have had any one effect on the theatre of Paris during these four years, then it would be that the war made more people aware of the theatre and its possibilities than at any time before or since. People went to the theatre for a number of reasons; there were those who went because they wanted to laugh, and the formula 'Le public veut rigoler' was no empty one. There were a large number of plays that were put on to meet this need both during and after the war; in 1947 Marcel Thiébaud wrote:

'Or, s'il est vrai qu'une partie du public se sent attirée aujourd'hui par les pièces noires et les productions philosophiques austères, la grande majorité des spectateurs voudrait oublier l'époque, voudrait rire.' (3)

And he quoted as examples of the plays where the public was likely to be amused rather than edified, Arsenic and Old Lace and a number of plays by Noël Coward.

In the same article Thiébaud mentioned another type of play that the public felt a need for during the war years, and these were plays in which they could rise above the degradation and fear in which they found themselves; it was, as Thiébaud put it: 'un besoin de dépasser les événements, de les transcender, qui représente un des courants de notre temps.' The propaganda of the collaborators must, to some extent, have been successful, as the public found in the plays of Corneille the heroes that they may have felt were lacking in the Third Republic - the collaborators maintained that one method of counterbalancing the 'décadence' and 'légèreté' of the France of the inter-war years was to expose the public to lessons of morality, stoicism and fortitude as preached by the seventeenth playwrights at the Comédie-Française. This need for self examination and self criticism, fostered by Vichy, and which to some degree was justifiable in all conscience, was an attitude which persisted after the war had ended; in 1947, Armand Salacrou wrote:

'Ce qui est le plus apparent dans le théâtre aujourd'hui, c'est une préoccupation intellectuelle. Des pièces de philosophes, de moralistes, sur des sujets mettant en cause la condition humaine, sont des triomphes, et se jouent un an, tous les soirs. Nous vivons une terrible époque de transition où tout se défait et où tout se reconstruit.'(4)

The question has often been asked as to whether there was a collaborationist theatre and a resistance theatre. The difficulties of creating a 'théâtre de résistance' have already been discussed. There were very few plays which pretended to be 'résistant'; it was possible at the time to interpret Les Mouches in this way, but it was a less important element in the play than contemporary audiences would liked to have admitted at the

time. It is highly unlikely that Anouilh wrote Antigone as an anti-German play - its message was so equivocal at the time that Anouilh managed to be both reviled and admired by his fellow countrymen at the same time. The only two plays which can be mentioned with any certainty as having been written with the specific aim of encouraging resistance are Jeanne avec nous by Claude Vermorel and Bariona by Sartre. Although these plays may have been effective in their time and have served the ends for which they were designed, they are plays that are rarely mentioned today, - the fact that they were written as 'pièces à thèse' has not necessarily limited them to a particular period of time, but it has limited them to a particular context - and it would be very unlikely that they would find favour with audiences today, unless the producer and the audience were able to draw a parallel with a similar contemporary situation. It was tempting for writers and producers to claim 'après la lettre' that their productions to some extent were anti-German; Sacha Guitry claimed this of his film 'Ceux de chez nous' as it showed scenes with Sarah Bernhardt, and even Claudel may have been tempted to interpret Le Soulier de Satin in a similar way; of this phenomenon, Sartre has written:

'Mais, à présent que la guerre est finie, il est dangereux d'opérer la pêche aux grands hommes en s'inspirant des mêmes principes, comme les auteurs-collaborateurs sont provisoirement contraints au repos il n'est pas d'écrivain aujourd'hui en exercice qui n'ait coopéré de près ou de loin aux mouvements de résistance; à tout le moins avait-il un cousin dans le maquis. De la sorte, dans les milieux littéraires, écrire et avoir résisté sont devenus synonymes.'(5)

There were very few truly 'résistant' plays written during the period of occupation - after the liberation Paris theatres saw such plays as Les Bouches Inutiles by Simone de Beauvoir,

but by then circumstances were very different. On the other hand, there were very few plays which could be said to have encouraged the enemy, or to have supported the ideas of the 'Révolution Nationale'. Such plays - L'Affaire Stavisky was one of them - were conspicuously ignored by the Parisian public, and theatre owners were not prepared to subsidise plays which made a loss whatever their political beliefs and principles may have been.

Suffice it to say that the occupation did very little to produce its own 'works of art' as far as the theatre was concerned. One direct result of the Germans' presence was, however, a renewed interest in already well-established classics and the way in which they could be interpreted in the light of new events. We have already seen how such playwrights as Corneille, Molière, Musset and even Goethe had provided meanings and messages which the authors had not originally intended, and which had considerable effects on theatre audiences, despite the efforts of the censor. In fact the examples of censorship as operated at the Comédie-Française show that censorship was not merely futile but childish as well; although the Germans were capable of cutting out references to England, negroes, the price of food and Adolphe, they were incapable of understanding that the theatre itself had become an immense spiritual conspiracy aimed at excluding the Germans from what was essentially an all-French affair. However hard they tried, the Germans were unable to control the help, inspiration and the power to overcome adversity that the average theatre-goer may have gained from a production of Molière or Corneille or Rostand. After the liberation, H.-R. Lenormand wrote of this aspect of the theatre:

'La production théâtrale de ces dernières années représente exactement ce qui a réussi à franchir les barrages de la double censure qui nous régit. Nous aurons vu voisiner quelques oeuvres poétiques échappant, par leur nature même, aux restrictions que les temps troublés imposent à la pensée, et une forte majorité de pièces anodines.' (6)

Indeed, censorship could only appear ridiculous when well-known lines were cut out of plays, and the absence of such masterpieces as Esther and Athalie from the répertoire made them all the more conspicuous - as was the omission of Heinrich Heine's name from the pages of Comoedia's articles on famous German poets - Heine may have been a great German poet, but he had the misfortune, as far as that particular journal was concerned, of having been a Jew.

Unofficial censorship, such as was practised by theatre critics in collaborationist newspapers who either supported or attacked various plays, was equally ineffectual. However much praise Alain Laubreaux heaped on Michel Daxiat's play L'Affaire Stavisky, he was unable to fill the theatre; however much Les Mouches was vilified by the contemporary press, it did not stop a very large number of people going to see Dullin's production of it at the Théâtre de la Cité. More people must have heard of the names of Cocteau and Marais as a result of La Machine à Ecrire and Marais' participation in the much-criticised production of Andromaque than would have otherwise been the case if the press had chosen to take a more moderate line.

If the war had produced casualties on the field of battle it had also produced casualties in the field of literary reputation; Sartre writes:

'Mais la défaite et l'occupation ont hâté la liquidation des générations antérieures, beaucoup de vieilles gloires ont mal tourné, d'autres ont cherché un refuge à l'étranger et on les a tout doucement oubliées, d'autres enfin ont pris le parti de mourir. Un poète pourtant fort célèbre constatait mélancoliquement, un jour, après avoir lu la liste - incomplète - des écrivains collaborationnistes: "Notre gloire ne pèse pas lourd auprès de la leur". Traîtres ou suspects, Montherlant, Céline, Chardonne, Drieu, Fernandez, Abel Hermant, André Thérive, Henri Bordeaux.'(7)

From this list of names there may be those who were more or less suspect, there are those at whom it is more or less easy to point an accusing finger. One name in particular, that of Montherlant, is of interest as far as the theatre is concerned; Montherlant was the only playwright to be found guilty of collaboration by a 'comité d'épuration', but he was not found guilty of anything that had been written for the theatre. It was rather for the fact that Montherlant had earned a reputation for sympathising with the cause of the enemy, and the work that was specifically mentioned in this context was Le Solstice de Juin. Apart from this work, Montherlant had also published a number of articles in the collaborationist press which did not endear him to his countrymen; for example, in La Gerbe of September 9th 1942 he had published an extract from Le Rêve des Guerriers; in La Révolution Nationale of December 24th 1941, Montherlant was mentioned in a context that he may have found embarrassing at the moment of the liberation; the article, by Marius Richard, was entitled 'Maîtres manqués de la jeunesse':

'Je m'étonne qu'il ne se soit encore trouvé personne pour rapprocher Montherlant, Drieu la Rochelle et Céline. Et pourtant, le rapprochement s'impose: j'en prends la responsabilité...'(8)

Montherlant must have felt more than a little hard done by to be reproached for having written a book that had at least for



a time <sup>been</sup> banned by the Germans, for it was only because of the efforts of Montherlant's friend Karl Epting, director during the war of the "Institut Allemand", that Le Solstice de Juin had been published in France at all. When the book appeared, it was violently attacked by Les Lettres Françaises Clandestines:

'Pour M. de Montherlant, il est une autre façon de tirer son épingle du jeu, en faisant étalage d'un orgueil d'aristocrate nourri aux sources d'une plate idéologie d'épicier anarchisant. C'est le même orgueil qui l'a conduit à son cynique aveu du Solstice de Juin: "Au vrai les événements ne m'ont jamais importé, Je ne les aimais que dans les rayons qu'ils faisaient en moi en me traversant." Aveu qui éclaire les contradictions, les reniements, les trahisons dont la vie de M. de Montherlant est faite. D'autres temps héroïques de l'histoire des peuples, ont avancé les mêmes raisons.'(9)

Montherlant was, in fact, tried by a number of "comités d'épuration"; the first three, those of the "Direction Générale des Services Spéciaux", the "Haute Cour" and the "Société des Gens de Lettres" found him not guilty because of a lack of sufficient evidence; the fourth "comité d'épuration", that of "Arts et Lettres", found him guilty, and the sentence was no more than his being forbidden to publish anything for a year. When Montherlant 'returned' to the literary fold in 1947, his reception by many critics was more than a little cool.

The same edition of Les Lettres Françaises Clandestines stated that Montherlant's La Reine Morte was a play that advanced political theories that were likely to appeal to the enemy - namely, that Montherlant championed the rights of the state rather than the rights of the individual in the play. It is a somewhat absurd accusation which could be made about a very large number of plays, both contemporary and from the established repertoire; how many of Corneille's plays would appear innocent when facing such a charge?

Shortly before the liberation, Montherlant presented Fils de Personne, a play which has been interpreted both as reflecting and departing from the doctrines of the "Révolution Nationale".(10) Georges, the hero of the play both advocates and yet departs from the doctrines of the new order. Le Pays Libre treated the play as an indictment of the Third Republic:

'Georges Carrion a fait la guerre, arrivé d'un stalag, il a vécu toute la tragédie de 1940 et compris les causes de notre effondrement. Voilà peut-être la raison principale de son état d'esprit, il fut le témoin de la chute progressive de notre pays due justement à l'incapacité des gouvernants, à cette vie facile d'où tout idéal était exclu, à cet esprit bourgeois, se complaisant dans sa médiocrité, au triomphe de l'argent qui avait détrôné toute valeur spirituelle, et enfin à la naïveté d'une grande majorité qui s'est laissée prendre 'aux mensonges qui nous ont fait tant de mal'. C'est pourquoi le héros de Montherlant s'écrie: "J'aime mieux une nation de canaille que de benêts".'(11)

Montherlant's play Demain il fera jour was written as a sequel to Fils de Personne; defending the plays against attacks by the critics, Montherlant stated that in neither of the plays should one interpret the words of the hero as being the opinions of the playwright. Certainly as far as La Reine Morte, Fils de Personne and Demain il fera jour are concerned, there are no grounds for suggesting that Montherlant was in favour of Nazi ideals.

Two other playwrights, Giono and Guitry were also called before "comités d'épuration" to answer charges. Guitry spent sixty days in prison awaiting his trial (which he celebrated in a book called Soixante Jours de Prison); Giono had, during the war, published a number of articles in such papers as La Gerbe; at the same time Les Lettres Françaises Clandestines had accused him of pacifism:

'M. Giono complète cette attitude philosophique par une profession de foi de pacifisme intégral. Il déclara lorsque se précisa la menace hitlérienne: "Ce sont les sots qui prétendent qu'il vaut mieux mourir debout que vivre à genoux".

Alors que la France entière se durcit dans sa résistance M. Giono, lui, demeure impassible et satisfait. Il n'éprouve plus le besoin de lancer des manifestes comme naguère: il collabore avec l'ennemi.'(12)

Giono was also accused of having supported the ideals of the "Révolution Nationale" in one work in particular, Le Bout de la Route, which ran for over three years at the Théâtre des Noctambules. The same sort of remarks could be made of this accusation that are suggested for the plays of Corneille above. In the event, Giono was found not guilty and the case was dismissed.

Guityry was accused of excessive fraternization with the enemy, and of the fact that he had frequently been seen both in the company of Germans and at the German embassy. Moreover he had presented Maréchal Pétain with an anthology called De Jeanne d'Arc à Pétain. These were vague charges which held little water; the charges concerned more his personal conduct, and had nothing to do with his written work and the case was also dismissed.

It is worth noting that if Guityry could be brought to trial for fraternization with the enemy, it was a charge which could have been made with greater or lesser justification against a large number of people. Such 'artistic' events as Obey's 800 Mètres produced by Barrault could have been seen in a similar light. Charles Dullin could have been accused of publishing articles in La Gerbe and accepting the directorship of the Théâtre de la Cité with stipulations laid down by Vichy, inclu-

ding the changing of the name of the theatre from the Théâtre Sarah Bernhardt. Cocteau, again, was accused by Les Lettres Françaises Clandestines of having fraternized with the enemy - but all these are vague accusations; in Cocteau's case it may have been a childish fascination with something that was dangerous, a sort of game, rather as Renaud et Armide might have been an intellectual game to please the masters of Vichy who wanted to have a new great playwright.

Many people connected with the world of the theatre were tempted to mix with German company, and it was a danger against which La Scène Française issued a warning, as well as pointing out how an actor could, in his own way, fight the enemy:

'Mais notre rôle n'est pas seulement passif, ne consiste pas seulement dans le fait de se refuser à trahir. Il peut aussi être actif. Nous pouvons, par la seule façon de prononcer une phrase, de souligner une idée contenue dans un texte, exalter l'amour de la patrie, l'attachement aux idées françaises de la liberté et de l'égalité des races. Une intonation, un geste de notre part, et chaque soir des centaines de spectateurs rentreront chez eux réconfortés dans leur volonté de lutter contre l'ennemi.' (13)

In his article Sartre mentions that other nations were surprised that the French were still capable of producing works of art at a time of such hardship; during the occupation there were many people who felt obliged to defend themselves against attacks made precisely because they had chosen to carry on working in the world of the theatre, at a time when to work in the field of public entertainment could have been seen as playing an active rôle in the "Révolution Nationale". There were those who by the attitudes and ideas that they expressed in the press, or by the plays that they put on did, indeed, collaborate. There were others who did no more than carry on their profession

because they felt that this was all they could do, despite the circumstances, but they were still criticised, and they still felt the need to defend themselves; such a person was Emile Mas who, in an unpublished letter made the following declaration, defending his right to interest himself in and write about the Comédie-Française during the occupation:

'Lors de l'Assemblée Générale de l'Association de la Critique dramatique et musicale du 20 novembre, quelques membres de l'Association attaquèrent avec une âpreté que rien n'excuse ceux de leurs confrères qui ont publié des articles dans les journaux de Paris de 1940 à 1944.

Je déclare hautement qu'en agissant ainsi, les critiques n'ont pas seulement exercé leur droit, mais accompli leur devoir.' (14)

It is an attitude which is highly defensible.

If we can be convinced of the good faith of Emile Mas, there were nevertheless those, like the critics of Je Suis Partout, Le Petit Parisien and La Gerbe who were guilty of collaboration; in Les Lettres Françaises Clandestines of October 1943, Eluard attacked this sort of person in a poem entitled 'Un petit nombre d'intellectuels français s'est mis au service de l'ennemi', the first verse of which runs as follows:

'Epouvantés épouvantables  
L'heure est venue de les compter  
Car la fin de leur règne arrive.' (15)

If there were a certain number of people in the world of the theatre who collaborated, there were others who resisted both by their writing and by their actions. Groups of 'résistants' were formed in most theatres; the director of the Vieux-Colombier affirmed that everyone in his theatre was in the resistance:

'D'ailleurs, dans cette maison, tout le monde a travaillé pour la libération. Sartre et Vitold faisaient partie de la radio résistante; Raymond Rouleau était brancardier

F.F.I.; André Roussin a participé à l'élaboration de la nouvelle Charte des spectacles; pendant la Semaine Glorieuse, Marc Dolnitz et Tony Jacquot furent de ceux qui occupèrent la Comédie-Française...(16)

A group of nine people connected with the theatre set up a "Comité de Résistance" as early as 1942; the nine were - Marie Bell, Pierre Dux, Julien Bertheau and de Rigoult of the Comédie-Française, and Pierre Blanchar, André Luguet, Raymond Rouleau, Armand Salacrou and Jean-Paul Sartre. These people helped with the publication of clandestine newspapers, establishing contacts for resistance workers and the distribution of tracts. One of their most spectacular successes took place on July 14th 1944:

'Le 14 juillet dernier, dans tous les théâtres de Paris, en pleine représentation, une pluie de tracts du Front National s'abattit tout à coup sur les spectateurs. Les autorités, malgré de multiples recherches, n'en découvrirent jamais les auteurs et la Gestapo en fut pour ses frais!'(17)

The Comédie-Française was a centre of resistance and a first-aid post during the actual liberation; with the help of a doctor from the Red Cross more than ninety wounded were given treatment there during the fighting; the theatre was also a shelter for more than a hundred dead.(18) It was a member of the Comédie-Française, Aimé Clariond, who hid the press in his house so that Les Lettres Françaises Clandestines could be published.(19)

It would be wrong to think that the effect that the German occupation had on the theatre in Paris was a totally negative one; admittedly there were great evils - Jews and others driven off the stage, censorship and the great material difficulties that the theatres experienced. On the other hand, one can say that for the first time during this period, the theatre was at

last organised in an efficient way; admittedly it was organised to permit the enforcement of some draconian measures, but although this new organisation was often used for evil ends, it did allow for some much needed reforms. One of the most useful initiatives taken during this period was that of starting a number of "Théâtres de Jeunes" - and it was at one of these theatres that Claude Vermorel presented Jeanne avec nous; although this idea was no doubt linked to the Nazi philosophy of having a clean and healthy 'Jugend', here, at least, something positively useful came out of it.

The rôle of the Comédie-Française was a particularly invidious one during the period of occupation. No theatre was independent, and none less so, perhaps, than the Comédie-Française. Copeau and then Vaudoyer may have done their best to reduce the influence that the Germans tried to exert on their theatre, and they may have been very successful, and very brave, in their attempts to resist the Germans' wishes. It is something that we may never discover the truth about. On the surface, the Comédie-Française seems to have been little affected by the presence of the Germans, but there are a number of areas where there is room for criticism: for example, the fact that a number of German plays were put on at the theatre, and, on occasion, by Germans. If the Comédie-Française had been used just before the fall of France as a successful means of promoting public relations, as for instance in the Balkans, then it was also used in the same way when the company went to Vichy, or when it fêted the great Antoine. The war was also responsible, directly and indirectly, for the ending of the



experiment of the 'Quatre' which could have been one of the most exciting developments in modern French theatre although the signs, admittedly, were that it may not have turned out to be a great success.

In its favour it can be said that the Comédie-Française managed to survive the war years, and this in itself meant that innumerable theatre-goers gained comfort and strength from its continued presence. But it did more than simply exist - it put on a large selection of plays in extremely difficult conditions, and it entertained a huge number of people as the attendance figures show. Moreover, Vaudoier was responsible for putting on some of the most interesting new productions that the "Maison de Molière" had seen in a long time - Renaud et Armide, La Reine Morte and Le Soulier de Satin, as well as bringing Raimu to the theatre and giving Barrault the chance to put on a number of productions.

The period of the occupation had few profound effects on the French theatre in general and the Comédie-Française in particular. The Germans encouraged the theatre to reopen as soon as possible after the fall of Paris, and there was no lack of new material to provide the public with what they wanted; moreover, because of the special circumstances, there was a renewed interest in the well established and more traditional répertoire. Although the Germans and Vichy attempted to control and influence the theatre, they did not succeed, and the final impression one is left with is that if, as Marcel Thiébaud stated in 1947, there was 'Pas de coupure profonde(...) entre la société d'aujourd'hui et celle de 1938'(20) then there was no significant



break or change of direction in the development of the theatre during the years 1940 to 1944.

Footnotes to Chapter 9

1. SARTRE, J.-P., 'La Nationalisation de la Littérature' in Situations II, p. 49.
2. SEE, Edmond, 'Innovations et rénovations dramatiques', in Arts, 3.8.1945.
3. THIEBAUT, Marcel, 'Le Théâtre en France de 1939 à 1946', in La Revue Internationale de Théâtre, Vol. 1, 1947, pp. 41-47, p. 42.
4. SALACROU, Armand, 'Un auteur français et son public', in La Revue Internationale de Théâtre, Vol. 1, 1947, pp. 48-50.
5. SARTRE, J.-P., Situations II, pp. 46-47.
6. LENORMAND, H.-R., 'En attendant le réveil du théâtre', in Paris-Midi, 15.8.1944.
7. SARTRE, J.-P., op.cit., pp. 45-46.
8. La Révolution Nationale, 24.12.1941.
9. Les Lettres Françaises Clandestines V, Jan.-Feb., 1943.
10. ROSENBERG, M.A., The French Theatre during the Occupation 1940-44, p. 244.
11. Le Pays Libre, 16.1.1944.
12. Les Lettres Françaises Clandestines VII, June 1943.
13. La Scène Française, no. 1, Dec. 1943.
14. Unpublished letter by Emile Mas in the "Fonds Rondel", Bibliothèque de l'Arsenal. The complete text of the letter is as follows:

Paris, le 7 <sup>déc</sup> septembre 1944

3, Rue Sivel (14ème)

Lors de l'Assemblée Générale de l'Association de la Critique dramatique et musicale du 20 novembre, quelques membres de l'Association attaquèrent avec une âpreté que rien n'excuse ceux de leurs confrères qui ont publié des articles dans les journaux de Paris de 1940 à 1944.

Je déclare hautement qu'en agissant ainsi, les critiques n'ont pas seulement exercé leur droit, mais accompli leur devoir.

Si on avait mobilisé la nation tout entière, attribuant à chacun, quel que soit l'âge ou le sexe - une besogne déterminée appropriée à ses moyens, à ses forces, à ses qualités, à son savoir, suspendant la vie du pays, ou plutôt l'astreignant à une grande et noble mission, j'aurais compris que nul ne se dérobat à ce service national.

Mais du moment que les conditions de l'existence demeuraient pareilles à celles du temps de paix, puisque tous les métiers, toutes les industries, tous les commerces même ceux qui n'ont aucun rapport avec la guerre étaient maintenus dans leur activité, chacun devait, dans l'intérêt même de la France continuer sa tâche quotidienne.

Les théâtres restaient ouverts; ils étaient fréquentés par un public très nombreux, ils donnaient des pièces nouvelles, les critiques devaient-ils s'en désintéresser et laisser à des nouveaux venus, à des journalistes improvisés - on ne s'improvise pas critique dramatique - à des individus sans culture, sans expérience, sans talent, le soin de rendre compte de ces spectacles et contribuer à laisser s'avilir le goût du public déjà fortement gâté? Fallait-il abandonner les rubriques théâtrales aux amis, aux créatures des maîtres du moment?

Je ne le pense pas, et j'estime au contraire que ceux qui ont fui Paris occupé pour vivre tranquillement en zone libre sont moins dignes d'intérêt que leurs confrères qui, supportant toutes les charges, les privations, les dangers, les rancœurs que nous valaient la présence de l'ennemi, la vue de nos rues, de nos monuments souillés par le cynique étalage des drapeaux de l'odieuse croix gammée.

Vous m'objecterez: "En écrivant dans les journaux, vous aidiez à leur propagation"... Hélas ... ils auraient vécu sans nous! Le public les achetait en foule, malgré l'augmentation du prix de vente, sans toutefois leur attacher de l'importance, et l'on aurait toujours trouvé des rédacteurs de bonne volonté pour toutes les rubriques.

D'ailleurs, un critique vraiment indépendant ne se solidarise pas avec son journal, simple feuille de papier où il imprime ce qu'il pense. Pour ma part, pendant la guerre 1914-1918, j'ai collaboré au "Gaulois" d'Arthur Meyer, au "Carnet de la Semaine" de Dubarry et à la "Vérité" de Paul Meunier; je n'ai jamais subi l'influence même indirecte d'un directeur de journal et j'aurais aussi bien publié mes articles dans l'Humanité que dans l'Action Française!

Ceci dit pour justifier - non pour excuser - la conduite de mes confrères qui m'avaient confié la Présidence de l'Association de la Critique pendant l'occupation, tâche ingrate, malaisée dont on paraît oublier aujourd'hui l'incontestable utilité.

En ce qui me concerne personnellement, j'ai écrit de 1941 à 1944 dans plusieurs journaux, mais fort peu dans chaque, parce que jamais je n'ai consenti la moindre concession, jamais je n'ai voulu, même grâce à une allusion dire le plus petit mot favorable à l'Allemagne. Aussi mes lecteurs de jadis, rencontrés à la Comédie-Française, me demandant sans cesse: "Où écrivez-vous?" j'étais souvent contraint de leur répondre "Nulle part!"

Pourtant, j'ai réussi à garder le contact avec la Comédie pendant ces quatre années, afin de rester fidèle à ce qui demeure le but de ma vie.

J'ai publié mon premier article sur la Comédie-Française en Janvier 1894! (Je fréquentais la Maison depuis plus de dix ans et de 1883 à 1889, j'avais assisté à presque toutes ses représentations!)

J'ai écrit le dernier, avant l'occupation, le 9 juin 1940.

Le 7 septembre la Comédie-Française rouvrait ses portes. Certains l'en blâmèrent; elle ne pouvait faire autrement. Si les Comédiens-Français n'avaient pas repris leurs représentations ils étaient menacés de voir une troupe allemande s'installer dans leur immeuble! En jouant, ils préservaient la Maison de cette flétrissure.

De 1940 à 1944 la vie a été très active à la Comédie, au double point de vue artistique et administratif.

Dans le domaine artistique, il y a eu: des pièces nouvelles, des reprises; des "présentations nouvelles", des chefs-d'oeuvre du répertoire, des débuts, des rôles joués pour la première fois.

Ne devais-je pas commenter, "critiquer", ces spectacles? Fallait-il livrer les débutants au dénigrement des détracteurs de la Comédie? Dernier dépositaire de la tradition classique, pouvais-je assister sans une riposte à des décevantes mises en scène d'avant-garde déplacées dans la Maison de Molière, de Corneille et de Racine?

Au point de vue administratif, il y a eu: la fin de l'intérim de M. Jacques Copeau; la nomination de M. Jean-Louis Vaudoyer; l'arrêt du Conseil d'Etat réintégrant Mme. Dussane dans la Société; de nombreux et graves incidents: (l'affaire Ledoux; l'altercation Ledoux-Hervé; remaniement du Comité d'Administration (décret du 22 avril 1941); élections au sociétariat; désignation de nouveaux membres; mises à la retraite d'office; démission de M. Jean-Louis Vaudoyer; nomination de M. Jean Sarment).

Il y a eu aussi le centenaire de Mounet-Sully. Ne devais-je pas un pieux hommage au plus grand tragédien de notre temps? Il y a eu, enfin, les morts d'artistes aimés dont j'ai suivi les travaux pendant tant d'années et que je ne pouvais laisser partir sans un suprême adieu.

Je revendique donc très haut l'honneur d'avoir servi la Maison durant cette période d'occupation, comme je l'avais servie depuis 50 ans.

L'abandonner en ces jours pénibles, c'eut été pour moi une désertion.

Et permettez-moi de conclure par ces paroles:

Prenez les sanctions les plus rigoureuses contre ceux qui ont publié des articles en faveur de l'Allemagne ou contre nos alliés, la lecture des textes suffira pour les condamner.

Mais n'étendez pas vos proscriptions aux critiques qui ont simplement exercé leur profession, au même titre que les autres citoyens français, auteurs et compositeurs dramatiques, comédiens, chanteurs, ingénieurs, ouvriers, artisans, commerçants, etc....car le faisant, vous créez des ferment de haine qui seront funestes au pays.

La France est douloureusement meurtrie; la guerre n'est pas finie; mais un immense espoir réchauffe le coeur de

tous les Français. Nos soldats victorieux dans l'Alsace reconquise; l'accueil que reçoit à Moscou le Général de Gaulle sont pour nous tous un puissant réconfort. Pour que la France renaisse à la joie il faut l'union de tous ses enfants. Rejetez hors de son sein ceux qui se sont montrés indigne d'elle; gardez pour tous les autres une amitié fraternelle et dites comme moi avec l'Antigone de Sophocle: "Je m'unis à l'amour et non pas à la haine."

Emile MAS (signé)  
Vice-Président de l'Association  
de la Critique dramatique et  
musicale.

15. Published in Les Lettres Françaises Clandestines X, October 1943. The rest of the poem is as follows:

Ils nous ont vanté nos bourreaux  
Ils nous ont détaillé le mal  
Ils n'ont rien dit innocemment.

Belles paroles d'alliance  
Ils vous ont voilés de vermine  
Leur bouche donne sur la mort.

Et voici que l'heure est venue  
De s'aimer et de s'unir  
Pour les vaincre et les punir.'

16. Libération, 8.9.1944.

17. Libération, 2-3.9.1944.

18. Interview with Pierre Dux published in France Libre, 9.9.1944.

19. If there were those who resisted in this way, there were those of the Comédie-Française who were accused of collaboration; the list of names includes:

André Brunot, Maurice Escande, Debucourt, Pierre Bertin, Jean Weber, Raimu, Chambrueil, Balpêtré, Louis Seigner, Yves Furet, Mary Marquet, Henriette Barreau, Geneviève Auger, Marziano, Irène Brillant.

Other actors arrested included Pierre Fresnay and Albert Préjean.

List published by Libération, 7.9.1944.

20. THIEBAUT, Marcel, op.cit, p. 44.

APPENDIX 1 .

This appendix gives details of passages cut from the plays put on at the Comédie-Française during the occupation. Passages cut are between parentheses. Where possible details of the edition used are given.

BANVILLE, Théodore de

Gringoire. (No details of edition used.)

Sc. I:

/<sup>T</sup>Le Roi: Je veux jusqu'à ce soir me réjouir librement avec vous, et me donner la récréation de n'être plus le roi. Les mauvais jours de Péronne et de Liège sont passés mes amis!']

Sc.VII:

/<sup>T</sup>Le Roi: Ah! mon courroux dormait, et on le réveille! Donc, ce n'est pas fini, messieurs les mécontents, et il vous faut des exemples profitables: vous en aurez! Vous vous imaginez que la France n'est qu'un jardin fleurissant autour de vos donjons fermés? Non pas, mes maîtres: la France est une forêt dont je suis le bûcheron, et j'abat-trai toute branche qui me gênera, avec la corde, avec le glaive, avec la hache!']

Sc.VIII:

/<sup>T</sup>Gringoire: Oui, on peut vivre! Mais, que voulez-vous, ce rêveur (et dans tous les âges il y a eu un homme pareil à lui) préfère raconter des actions, les amours et les prouesses des autres dans des chansons où le mensonge est entremêlé avec la vérité.

Loyse: Mais c'est un fou, cela, ou un lâche.

Gringoire; (bondissant, à part) Un lâche! (Haut avec fierté) Ce lâche, mademoiselle, dans des temps qui sont bien loin derrière nous, il entraînait sur ses pas des armées, et il leur donnait l'enthousiasme qui gagne les batailles héroïques! Ce fou, un peuple de sages et de demi-dieux écoutait son luth comme une voix céleste, et couronnait son front d'un laurier vert!

Loyse: A la bonne heure, chez les païens idolâtres. Mais chez nous, aujourd'hui!

Gringoire: (avec mélancolie) Aujourd'hui? C'est différent. On pense comme vous pensez vous-même.']/

CLAUDEL, Paul

Le Soulier de Satin, (No details of edition used.)

24ème Tableau (2<sup>e</sup> journée, Sc.11):

/ La Lune: L'ombre double  
... de dormir avec moi! 7

26ème Tableau (2<sup>e</sup> partie, Sc.11):

Amagro: / Quand je creusais les canaux  
... les forêts! 7

(...)

/ Quand je faisais des traités  
... entre mes fils! 7

29ème Tableau (2e partie, Sc.6):

/ Dona Prouhèze: Mon mari était mort. Comment n'aurions-nous pas profité de l'occasion de ce brave petit Franciscain que nous venons de capturer? 7

/ Dona Prouhèze: Il n'y a pas une de nos actions où je sois absente et qui ne soit faite à dessein.

Ou de me plaire à votre manière sournoise, ou de me faire de la peine, et alors comme je suis sûre de vous voir accourir aussitôt et quel regard avide! 7

31ème Tableau (2e partie, Sc.9):

/ Le Vice-Roi: Une croix, une croix seulement?

Dona Prouhèze: Une croix  
... Dieu! 7

32ème Tableau (4e journée - Epilogue):

L'Annoncier: / Car vous pensez bien que  
... Et cette pierre. 7

C'est le rocher où se brise...'

(Following not cut in Annoncier's speech:)

'Pas un moment il ne trouve son front, pas plus que son coeur, insuffisant pour le diadème, pour le diadème dérisoire, la couronne d'Angleterre qui lui est proposée.'

(But following is cut:)

/ Le voici qui se donne  
... et tout haut! 7



Le Soulier de Satin (cont.)

33ème Tableau (Epilogue, Sc.2):

/TLe Soldat: Le Roi dans sa  
... belle prise.!7

/TPremier soldat: Le Roi vous a donné l'Angleterre  
... laissez-le7

/TPremier Soldat: Elle a su qu'on arrêtait  
... Jean d'Autriche.!7

/TDon Rodrigue: Ah! Que n'est-elle ici, chère enfant,  
pour que je la serre entre ces bras char-  
gés de chaînes.!7

COCTEAU, Jean

Renaud et Armide, Paris (Gallimard), 1943, 124p.

Act II, Sc.iii:

'Armide: Je ne peux l'écouter davantage.  
/D'une invisible étoffe envahissons ces lieux.  
- Armide est dentelière et mes doigts ont des yeux.  
Parlons, enivrons-nous de paroles maudites,  
Et recommençons-les après les avoir dites.'7

(...)

/T Armide: Je n'écouterai plus...  
aux labeurs inhumains.'7

Act III, Sc.i:

/From beginning to:

'Armide: Il est calme, Oriane, et semble reposer.'7  
except for: /T Ses yeux ne cherchent plus...  
entendait ce soldat.'7

Act III, Sc.iii:

/TOriane: Une fois les remparts...  
qu'il n'a plus sa raison.'7

Act III, Sc.vi:

/T Armide: Ensorcelé, scellé...  
dont le métal reluit.'7

(...)

/T Armide: Renaud, j'étais soumise...  
que je pousse en silence?'7

CORNEILLE

Le Cid, Paris (Librairie Hatier, Coll. Les Classiques pour tous),  
1938, p. 87.

Act II, Sc.iii, l.457-460:

/Maudite ambition...

de pleurs et soupirs!7

Act IV, Sc.i, l. 1139 - end:

/Et lorsque mon amour prendra trop de pouvoir...'

to the end of Act IV, Sc.ii.7

CORNEILLE

Horace, Paris (Classiques Larousse), 1938, 86p.

Act II, Sc.6:

1.621-624: /<sup>T</sup>Sabine: Je veux d'un coup  
... ennemis légitimes.'7

1.635-646: /<sup>T</sup>Mais quoi?  
... toutes deux.'7

Act III, Sc.1:

1.715-722: /<sup>T</sup>Sabine: Mais, las!  
... craignons plus rien.'7

1.749-764: /<sup>T</sup>Je sens mon triste coeur  
... l'innocence?'7

Act III, Sc.2:

1.767-770: /<sup>T</sup>Sabine: Le funeste succès  
... pleurs?'7

1.803-806: /<sup>T</sup>Julie: Le trouble des deux camps  
... d'un tel choix.'7

1.823-826: /<sup>T</sup>Julie: Leur plus bouillante  
... pour toi.'7

Act III, Sc.3:

1.841-860: /<sup>T</sup>Camille: Ces mêmes dieux  
... la renvoie.'7

Act III, Sc.4:

1.887-890: /<sup>T</sup>Camille: Mais, si près d'un hymen  
... vœux confondus.'7

1.901-904: /<sup>T</sup>Sabine: La nature en tout temps  
... ils sont extrêmes.'7

1.923-926: /<sup>T</sup>Camille: Il entre avec douceur  
... ce qu'il veut.'7

Act III, Sc.5:

1.937-944: /<sup>T</sup>Sabine: Nous avons en nos mains  
... ce que nous sommes.'7

Horace (cont.)

Act III, Sc.6:

1.1051-1054: /<sup>T</sup>Sabine: Suivons-le promptement  
... nos parents? !7

Act IV, Sc.1:

1.1067-1071: /<sup>T</sup>Le Vieil Horace: Je sais trop comme  
... veut Valère. !7

Act IV, Sc.2:

1.1153-1156: /<sup>T</sup>Valère: Aujourd'hui seulement  
... et de joie. !7

1.1165-1168: /<sup>T</sup>Valère: Il ne sait ce que c'est  
... du père. !7

Act IV, Sc.6 & 7:

Entirely cut.

Act V, Sc.2:

1.1461-1464: /<sup>T</sup>Tulle: Beaucoup par un long âge  
... leur vertu cède. !7

1.1567-1570: /<sup>T</sup>Horace: Ni que, s'il ne voit  
... par les seconds. !7

Act V, Sc.3:

1.1603-1606: /<sup>T</sup>Sabine: De mon sang  
... chère moitié. !7

1.1649-1652: /<sup>T</sup>Le Vieil Horace: Et la louange  
... la patrie. !7

(...)

1.1671-1674: /<sup>T</sup>On craint qu'après  
... point rougir. !7

(...)

1.1697-1704: /<sup>T</sup>Tout s'oppose à l'effort  
... un sort contraire. !7

(...)

1.1721-1724: /<sup>T</sup>Vis toujours en Horace  
... injuste attente. !7

1.1755-1758: /<sup>T</sup>Tulle: Qu'elles se taisent donc  
... premier autour. !7

CORNEILLE

Polyeucte, Paris (Classiques Larousse), 1940, 97 p.

Act III, Sc.ii, l. 725-728:

/Mille agitations...

j'ose m'arrêter.!

l. 737-748:

/Comme entre deux rivaux...

les livre à leur ressentiment.!

l. 757-760:

/Que sert à mon époux...

choix de mon mari?!

Act III, Sc.iii, l. 947-950:

/Ils cherchent...

n'importe.!

Act V, Sc.iii, l. 1595-1606:

/Vois pour te faire vaincre...

écoute ses soupirs.!

l. 1617-1620:

/La nature est trop forte...

un reste d'espérance.!

l. 1623-1630:

/Et les dieux trouveront...

Ce que vous avez joint.!

CORNEILLE

Suréna. (No details of edition used.)

Act I, Sc.1:

1.15-23: 'Eurydice: /Ōrmène, je l'ai tu...

... Au choix qui lui plairait.'7

1.51-58: 'Eurydice: /Ces muets truchements surent lui révéler

... tous deux toute persuadée.'7

1.67-70: 'Eurydice: /L'amour, sous les dehors de la civilité

... entre le Parthe et Rome.'7

1.77-84: /Il m'en parut ému...

... Orode eut le dessus;'7

1.105-116: 'Eurydice: /C'est bien assez, ô ciel!

(...)

Ormène:

...d'un hymen qui n'est pas?'7

1.131-142: 'Eurydice: /Elle la sait sans doute,

... ou s'il me rend justice.'7

Act I, Sc.3:

1.245-248: 'Eurydice: /Ŝouffrons-nous moins tous deux

... à des soupirs honteux.'7

Act II, Sc.3:

1.647-650: 'Palmis: /Êt cette foi n'a rien

(...)

Pacorus:

... me sollicitent,'7

Act III, Sc.1:

1.707-710: 'Orode: /Il reproche en secret

... pencher vers la haine.'7

1.717-720: /Quand j'en pleurais la perte,

... s'en payer par ses mains;'7

1.757-760: Orode: /Tandis que Suréna

... et de le relever.'7

1.767-770: /Êt, beaucoup plus heureux

... à l'effort de mes armes;'7

Suréna (cont.)

Act III, Sc.2:

1.587-860: 'Orode: /Car tout ce qu'attenta  
                  (...)

Suréna: ... Il sait que je sais mon devoir,'7

1.885-892: 'Orde: /Vous possédez sous moi  
... unir à leurs destins.'

1.941-944: 'Orde: /Si le prince à Palmis  
... qui peut en résulter.'

Act III, Sc.3:

1.1007-1020: 'Palmis: /Je verrai l'infidèle inquiet,  
... avoir regret à moi.'

1.1029-1034: 'Orde: /Il nous faut un hymen,  
... et l'âme à la tendresse:7

Act IV, Sc.2:

1.1117-1120: 'Eurydice: /Mon intrépidité n'est qu'un effort  
... qu'il dément en secret.'

1.1147-1150: 'Eurydice: /Résolvez-le vous-même  
... le rendre infidèle;'

Act IV, Sc.3:

1.1199-1202: 'Eurydice: /Et si pour s'y réduire  
... vous m'obligiez vous-même.'

1.1213-1220: 'Eurydice: /Et que vous ne veuilliez  
... vous n'aurez plus de mains?'7

Act V, Sc.1:

1.1389-1392: 'Orde: /La vertu la plus haute  
... de se raccommode.'7

1.1481-1484: 'Eurydice: /Car enfin les couleurs  
... le fond de mon coeur.'

Act V, Sc.2:

1.1547-1554: 'Eurydice: /Et Crassus a rendu plus digne  
... de ce qu'on aime.'



Suréna (cont.)

Act V, Sc.3:

1.1633-1636: 'Eurydice: / Forcez-le s'il se peut  
... n'exigez rien de plus.'7

COURTELINE

L'Article 330. (No details of edition used.)

Just before end of play:

/<sup>T</sup>Le Président: Considérant qu'à priori un gredin qui tourne la Loi est moins à craindre en son action qu'un homme de bien qui la discute avec sagesse et clairvoyance.

Considérant qu'en France, comme d'ailleurs dans tous les autres pays où sévit le bien-fait de la civilisation, il y a, en effet, deux espèces de "droit", le bon droit et le droit légal, et que ce *modus vivendi* oblige les magistrats à avoir deux consciences, l'une au service de leur devoir, l'autre au service de leurs fonctions.'7

DONNAY, Maurice

L'Autre Danger. (No details of edition used.)

Act.I, Sc.i:

'Ernstein: Ainsi, tu viens tous les ans à Paris et je ne te vois jamais. / Dans les premières années qui ont suivi notre sortie de l'Ecole, nous nous voyions encore assez souvent. Tu ne serais jamais passé par Paris sans venir me serrer la main. Tu me donnais de tes nouvelles de temps en temps...et puis, tout à coup, plus de nouvelles, plus rien...et encore cette fois-ci<sup>7</sup>, si je ne t'avais pas rencontré par le plus grand des hasards...'

(...)

'Madame Ernstein: Croyez-vous qu'il a fait une chaleur aujourd'hui! Et ce n'est pas fini: il paraît que nous allons avoir un été abominable.

/ Freydières: A quoi voyez-vous cela?

Mme. Ernstein: On a observé des tâches sur le soleil.

Ernstein: Oh! le sale!<sup>7</sup>

La Farce de Maître Pathelin. (No details of edition used.)

Act II, Sc.ii:

/<sup>T</sup>Guillemette: Qu'est-ce là? N'avez-vous pas honte? Ah!  
Par Dieu, c'est trop remué!

Pathelin: Ces physiiciens m'ont tué  
De ces brouillis qu'ils m'ont fait boire,  
Et malgré tout, il faut les croire!  
Pour Dieu, ne m'en faites plus prendre;  
Maître Jean! Ils m'ont fait tout rendre!  
Ah! il n'est chose plus amère!

Drapier: Tout rendre, hélas! non! Par mon père:  
Mes neuf francs ne sont pas rendus.

Pathelin: Parmi le col, soit-il pendu,  
Ce Maître Jean! Qu'il ne demeure!  
Vous dit-elle point que je meure!  
Je vais passer!'/

(...)

/<sup>T</sup>Drapier: Mais, par le Très Saint-Sacrement,  
Je ne sais plus que dois savoir.  
On tout au moins, je dois avoir  
Six aunes, tout en une pièce!  
Mais cette faume me dépièce  
De tout point mon entendement.'/

Final Scene:

/<sup>T</sup>Berger: Bée! Bée!

Pathelin: Ce berger des champs me dépasse  
Attends un peu que je trouvasse  
Un sergent pour le faire pendre!'/

FEYDEAU

Feu la mère de madame, Paris (Librairie Théâtrale), n.d., 60p.

p. 41:

/<sup>r</sup>Annette: Ach Gott! Gott.!/

GOETHE

Iphigénie en Tauride (translation by Pierre du Colombier).

n.b. The prompt copy in the library of the Comédie-Française is a typed copy with a few emendations in the hand of Colombier. So many cuts were made in the play that it is only possible to record here the more interesting ones. Page references refer to:

Iphigénie en Tauride, Paris (Gallimard), 1942, 124p.

Act I, Sc.2;

p. 26: 'Arcas: /\_Qui donc a ...  
à une mort certaine?\_'7

p. 28: 'Arcas: /\_Dans les fils de tous ses compagnons, sa  
jalousie voit un successeur possible;\_'7

Act I, Sc.3;

p. 34: 'Iphigénie: /\_Avant l'heure marquée  
... la fin de mes erreurs,\_'7

p.37-38: 'Iphigénie: /\_Atrée se venge  
... de ceux qu'il immola.\_'7

p. 39: 'Iphigénie: /\_Ont-ils pris la ville?  
... Je n'en ai rien su.\_'7

Act I, Sc.4;

p. 45: 'Iphigénie: /\_Et le spectre  
... au meurtrier involontaire.\_'7

Act II, Sc.2:

p. 57: 'Pylade: /\_Oh! puisses-tu, divine, nous assurer de même  
le regard joyeux de l'espérance!\_'7

p. 61: 'Iphigénie: /\_Ainsi une basse volupté en arriva au crime.  
(...)

Pylade: ... aux rets qui le perdirent.\_'7

Act III, Sc.1;

p. 63: 'Iphigénie: /\_O compatriote qui m'es cher!  
... en terre étrangère.\_'7

Iphigénie en Tauride (cont.)

p. 70: 'Oreste: /Il me semble qu'ici tu séjournes à contre-cœur.'7

'Iphigénie: /À peine mon regard  
... aux fruits verts.'7

p. 72: 'Oreste: /Ainsi les loups rôdent autour de l'arbre où  
s'est réfugié le voyageur.'7

p. 73: 'Oreste: /Elles ne veulent pas  
... de mon âme. Et'7

p. 74: 'Oreste: /Elle m'appelle!  
... se cache-t-elle en toi?'7

Act III, Sc.2;

p. 79: 'Oreste: /Sur terre le salut était chez nous signe de  
meurtre, et'7

Act IV, Sc.1;

p. 83: 'Iphigénie: /Il sait découvrir le conseil et l'aide qui  
conviennent aux persécutés.'7

p. 84: 'Iphigénie: /Je ne le laissais pas  
... qui nous entoure.'7

(...) /Tout la nef, avec leurs compagnons, cachée  
dans une baie, n'attend que le signal.'7

Act IV, Sc.3;

p. 91: 'Iphigénie: /Je n'écoutais plus  
... d'une île sauvage,'7

(...) /Je hais doublement l'imposture.'7

Act IV, Sc.4;

p. 93: 'Iphigénie: /Et que, de tes lèvres bienfaisantes, ne  
sorte jamais l'accent de la douleur et de  
la plainte.'7

p. 95: 'Pylade: /Et, s'il exige  
... garde dans le temple.'7

Act IV, Sc.5;

p. 100: 'Iphigénie: /À peine dans mes bras,  
... havre de mes ancêtres,'7

Iphigénie en Tauride (cont.)

Act V, Sc.3;

p. 110: 'Iphigénie: /Le sort des armes est changeant: le  
guerrier prudent ne méprise aucun adversaire.'7

(...) /Elle lui a donné le goût des subterfuges.  
Elle esquive et retarde, et détourne.'7

p. 112: 'Iphigénie: /Qu'est-ce qui fait  
... par le sang la soumission?'7

(...) /Écoute, ô Roi,  
... attendent au rivage.'7

p. 113: 'Iphigénie: /Car maintenant je sens  
... ceux que j'aimais.'7

Act V, Sc.6;

p. 121: 'Iphigénie: /J'avais aussitôt ressenti  
... Il chut sur un trépied.'7

p. 122: 'Thoas: /Trop souvent le Grec tourne  
... chez eux avec les biens ravis.'7

'Oreste: /Les liens trop serrés se dénouent:'7



HAUPTMANN, Gerhart

Iphigénie à Delphes. (No details of edition used.)

Act I, Sc.iv:

/T Pyrkon: Oreste, pour obtenir son pardon, doit ramener ici, serait-ce par la force, la statue de cette déesse de Tauride, de cette Hécate sur l'autel de qui les Barbares sacrifient impitoyablement les Grecs prisonniers, et aussi la prêtresse attachée à son service.'7

Act I, Sc.vi:

'Electre: Mon pauvre frère (est mort)\* /gisait devant cet autel, pardonné par la déesse qui porte le casque et la lance, en proie cependant aux Erinnyes. Alors tombe la 'sentence.'7' -\*added.

Act II, Sc.ii:

/T Pylade: Le fardeau a été soulevé, mais maintenant que la charge ne l'écrase plus, celui qui la portait s'est rompu sous elle.'7

(...)

/T Premier vieillard: La nuit s'élève en bruissant du ravin où coule l'onde castalienne. Les sombres eaux pressentent le voisinage impitoyable de ceux qui commandent la mort.'7

Act II, Sc.v:

/T Electre: Que la mort ne fleurisse point pour toi, femme exécration, de même qu'elle n'a point fleuri pour moi, car c'est moi qui ai sans répit attiré sa fureur jusqu'au meurtre de sa mère. Je tomberai avec toi, et la main dans la main, nous arriverons aux Enfers où règne Perséphone la bleue, qui ronge les ossements.'7

/T La Grande prêtresse: On m'assure qu'Hécate réunie à Apollon recevra un aulte nouveau. A culte nouveau prêtresse nouvelle.'7

(...)

/T La Grande prêtresse: et la maison entière retentissait de leur sauvage querelle...  
vaincue en cette rencontre.'7

(...)

Iphigénie à Delphes (cont.)

/Electre: Ne me prends pas pour une tourterelle sans  
défense.'/

'Iphigénie: /Quand je vins/ en Tauride, ce fut l'existence  
d'une morte, les dieux le savent; /par leur  
ordre, je fus arrachée, inconsciente de l'autel,  
chargée sur un navire et débarquée, fiévreuse,  
sur le rive de Tauride. Ce fut ma première  
mort.'/ ... /Puis, inconsciente, j'ai rêvé que  
j'étais aux enfers, reçue au pays des morts, au  
royaume de Perséphone. Alors je me suis éveillée,  
je suis sortie du cercueil et je suis devenue ce  
que je suis encore.'/(...).'

'Iphigénie: /Si ce fieffé menteur a souffert la mort, il  
l'a bien méritée.'/ Telle serait la voix du  
peuple. /Elle s'enflerait encore: cette maison  
d'Atrée était irrémédiablement pourrie et doit  
être honteusement extirpée. Et l'on s'écrierait  
soudain: d'abord traînez en justice cette/ (Il  
nous faut tuer)\* Iphigénie... \*added.

LABICHE, Eugène

29 Degrès à l'Ombre

The name of Adolphe was changed to Alfred.

(No prompt copy at the Comédie-Française; the change of name has been mentioned by various members of the Comédie-Française.)

LABICHE, Eugène and MARTIN, Edouard

La Poudre aux Yeux, Paris (Calmann-Lévy), 1939, 62p.

Scène première:

/<sup>T</sup>Sophie: Alors, madame, il ne faudra pas de poison?

Madame Malingear: Non! ...Il a fait du vent toute la semaine, il doit être hors de prix... Mais tâchez-que votre filet soit avantageux.

Sophie: Et pour légumes? ...On commence à voir des petits pois.

Madame Malingear: Vous savez bien que les primeurs n'ont pas de goût... Vous nous ferez un chou farci.

Sophie: Comme la semaine dernière?...

Madame Malingear: En revenant du marché, vous apporterez votre livre... Nous compterons.

Sophie: Bien, madame. 7'

Act I, Sc. vi:

/<sup>T</sup>Madame Malingear: Mademoiselle Malingear...elle sait lire, écrire et compter. Madame Malingear... qui fait ses robes elle-même et raccommode avec tendresse les habits de son mari... 7'

(...)

/<sup>M</sup>Madame Malingear: Chacun passe sa vie à jeter des petites pincées de poudre dans l'oeil de son voisin. 7'

/<sup>M</sup>Madame Malingear: Il y a si peu de bijoutiers dans le monde. 7'

Act II, Sc.v:

/<sup>T</sup>Mme. Malingear: Il est tout à fait désagréable, pour une jeune femme, de piétiner dans la boue...surtout avec les robes qu'on fait aujourd'hui.

Mme. Ratinois: Oh! c'est impossible!...Il y a bien les voitures de place.

Mme. Malingear: Les fiacres! Oh! ne me parlez pas de ces vilaines boîtes!

Mme. Ratinois: Je n'en parle pas.

Mme. Malingear: C'est noir...c'est étroit!...

Mme. Ratinois: Et sale! On ne m'y ferait monter pour rien au monde! Je vais toujours à pied. 7'

La Poudre aux Yeux (cont.)

Act II, Sc.x:

'Frédéric: C'est un album de photographies...Maman m'a dit de le placer sur la table., en évidence...on croira que ce sont nos connaissances.

Ratinois: C'est une bonne idée...(Feuilletant l'album)  
/Lord Palmerston! Le comte Gorstchakoff...  
Horace Vernet...Léotard.../

Replaced by: Hector Berlioz, Duc de Morny,  
Prosper Mérimée, Victor Hugo.

Act II, Sc. xii:

'Malingear: Mais vous avez aussi une voiture, une loge aux Italiens, /et un nègre...ce qui est plus cher!/

LUCHAIRE, Julien

Le Cheval Arabe. (No details of edition used.)

Sc.I:

/<sup>T</sup>Hermeline: Songez, François, que je n'ai dans la vie d'autre intérêt que vous-même!

François: Cet intérêt va s'accroître de celui des affaires publiques dont j'ai désormais la garde.

Hermeline: Cher. C'est vous que j'aime et non pas le public.

François: Je pense qu'après quelques années de mariage une femme doit être heureuse que son mari, outre ses caresses, lui donne en plus de l'orgueil.'7

Sc.IV:

/<sup>T</sup>Hermeline: Oui, j'ai senti le subtil ennui des liens qui me tiennent et le désir d'un renouvellement de mon âme et de mon corps.'7

MOLIERE

Le Bourgeois Gentilhomme, Paris (Classiques Larousse), 1937, 114p.

Act I, Sc.2:

Dialogue en musique:

/T Musicienne et 2 musiciens: Un coeur  
... renoncer à l'amour.'7

Act III, Sc.3:

/T M. Jourdain: N'est-ce pas une chose qui m'est tout à  
fait honorable que l'on voie venir chez moi  
si souvent une personne de cette qualité  
qui m'appelle son cher ami et me traite  
comme si j'étais son égal?'7

Act III, Sc.15:

/T Dorimène: Les visites fréquentes ont commencé  
... répondre de rien.'7

At the end of Act III, the 'festin' with 'six cuisiniers',  
etc. is cut.

Act IV, Sc.1:

Seconde chanson à boire: /T Laissons raisonner les  
... heureux.'7

Act V, Sc.4:

/T Dorante: Vous voyez, Madame, que M. Jourdain n'est pas  
de ces gens  
... généreuse.'7

Act V, Sc.6:

Last 'Dialogue' is cut.

MOLIERE

L'Etourdi. (No details of edition used.)

Act I, Sc.9:

/Mascarille: Et comme l'innocence est toujours opprimée  
... il me vient confondre.']/

/Mascarille: Et de plus, quand bien même il seroit résolu  
... porter préjudice.']/

/Mascarille: Vous ne vous plaindrez point de mes soins  
... de mauvais grâce.']/

Act II, Sc.9:

/Mascarille: Que je suis un valet, mais fort homme d'honneur  
... si sensible aux épaules.']/

Act II, Sc.13:

/Trufandin: Quoiqu'à leur nation bien peu de foi soit due  
... haute espérance.']/

Act III, Sc.1:

/Mascarille: Oui, je roule en ma tête un trait  
... si son feu se rend opiniâtre.']/

Act III, Sc.2:

/Mascarille: Et son coeur, croyez-moi, n'est point  
après tout,  
... avecque certitude.']/

Act III, Sc.4:

/Léandre: C'est bien assez pour moi qu'il m'ait désabusé  
... trouvé quitte.']/

Act III, Sc.5:

/Mascarille: Ah! voilà tout le mal: c'est cela qui nous  
perd. Ma foi, mon cher patron, je vous le  
dis encore, Vous ne serez jamais qu'une  
pauvre pécore.']/

Replaced by:

'Je crois que vous serez un maître d'arme  
expert: Vous savez à merveille, en toutes  
aventures,  
Prendre les contre-temps et rompre  
les mesures.'



L'Etourdi (cont.)

/Mascarille: De quelle vision  
... falloit le donner.'7

/Mascarille: La vision le drogue...  
... triste réflexion.'7

Act III, Sc.7:

/Mascarille: Il aura fait pour nous  
... la patte du chat.

(...)

Croyez que je mets  
... leur a donnés.'7

Act III, Sc.9:

/Lélie: Voici l'heure, ils seront  
... mon épée est bonne.'7

Act III, Sc.12:

/Lélie: Malheureux que je suis d'avoir  
... cent coups.'7

Act IV, Sc.1:

/Mascarille: Et que, touché d'ardeur  
... être paisiblement.'7

/Mascarille: Si j'ai plutôt qu'aucun,  
... qu'importe?7

Act IV, Sc.4:

'Anselme: /Bref, comme je voudrais  
... éclater au jour?7

(...)

/Quel jugement on fait  
... qu'on la méprise.7

(...)

/Et la plus belle femme  
... mauvais jours.7

(...)

/Je sais combien je dois  
... quelle est sa vertu.7'

L'Etourdi (cont.)

Act IV, Sc.9:

/T Mascarille: Que son père, arrivé  
... le traité.7

(...)

/Dessus l'aveugle espoir  
... paye son délit.7

Act V, Sc.2:

/T Mascarille: C'est est quelque peu  
... à l'exécution.7

Act V, Sc.3:

/T Andros: Chez les Vénitiens  
... les ordres qu'il vous  
plaît.7

Act V, Sc. 12:

Completely cut.

Act V, Sc.15:

/T Léandre: Mais j'atteste les cieux...'  
up to:

Mascarille: beginning of Sc.16: 'encore votre imaginative.7

MOLIERE

Le Tartuffe, Paris (Classiques Larousse), 1937, 111p.

Act II, Sc.4:

1.797-808: /Mais pour vous...  
disiez oui. !/

Act V, Sc.3:

1.1609-1624: /Dans la droite raison...  
le milieu qu'il faut. !/

Act V, Sc.4:

1.1773-1796: /Pour tous les gens du bien...  
on ne me trouble en rien. !/

Act V, Sc.5:

1. 1815-1827: /Vous vous plaignez...  
qu'on veut croire. !/

Act V, Sc.7:

1.1893-1896: /Je ne vous parle point...  
de lui. !/

1.1909-1916: /D'un fin discernement...  
d'horreur. !/

1.1925-1932: /Et c'est un long...  
raison de tout. !/

1.1935-1938: /D'un souverain pouvoir...  
la retraite. !/

1.1951-1954: /Souhaitez bien plutôt...  
justice. !/

MONTHERLANT, Henry de

La Reine Morte, Paris (N.R.F., Gallimard), 185p.

Act II, Sc.i:

/T Ferrante: Il y a deux sortes de conseillers....  
Cet exemple vous  
plaît-il? Quoi qu'il en soit.'7

Act II, Sc.ii:

/T Ferrante: Vous me léchez et vous me trompez  
ensemble; les deux, c'est trop.'7

Act.II, Sc.iii:

/T Ferrante: Louez Dieu, doña Inès:...

.....

Inès: Dieu de ne m'être jamais mêlée à ces hommes-là.'7

/T Ferrante: Il est vrai, je n'estime rien...  
la plus pénible à supporter.'7

/T Ferrante: Certains pensent que la galanterie...  
Oui si je vous manège, ce n'est pas par bonté.'7

Act II, Sc.v:

/T L'Infante: Apprenez que je n'ai jamais eu contre vous...  
exaucez les prières de la bonne marquise.'7

Act II, Sc.v:

'L'Infante: Venez plutôt /en Espagne...  
C'est vous que je veux sauver. Venez7  
à Pampelune.'

Act III, Sc.i:

/T Ferrante: Toutefois, vous avez peut-être raison, et  
on peut poser comme...que par son fils.'7

Act III, Sc.ii:

/T Dino del Moro: Il est sans cesse à se moquer...

.....

Inès: ... vous en veuille peut-être un peu.'7

La Reine Morte (cont.)

Act.III, Sc.iv:

/Ferrante: Selon lui, l'évêque...  
à présent cela est sûr.'7

Act III, Sc.v:

/Ferrante: La guerre... Des hommes qui ne valent pas de  
vivre. Et des idées qui ne valent pas qu'on  
meure pour elles.'7

Act III, Sc.vi:

/Inès: Est-ce qu'on peut tuer pour...  
Ferrante: ...tiré sur eux, comme rebelles.'7

/Ferrante: Aux Chefs d'Etats...  
si longtemps usurpé.'7

/Ferrante: Il n'y a que les enfants...  
Il est inutile d'être secret.'7

/Inès: Je n'ai pas "cru habile"...  
Ferrante: ...vous en attendez même une récompense.'7

Act III, Sc.viii:

/Ferrante: On s'attache à un cas...  
on a fait pour elle.'7

MUSSET

André del Sarto. No details of edition used.

Act I, sc.i:

'André (to Lionel): On ne tue plus aujourd'hui que les moribonds; le temps des épées est passé /en Italie.'

Act I, Sc.iii:

'André (to Lucrèce): Dites-moi, Lucrèce, cette maison vous plaît-elle? /Êtes-vous invitée? L'hiver vous paraît-il agréable cette année? Que ferons-nous?'

Act II, Sc.ii:

'André: Cordiani est parti /pour l'Allemagne.'

Lucrèce: Parti! Cordiani?

André: Oui /pour l'Allemagne. Que Dieu le conduise!'

Act III, Sc.i:

'Lionel (to André): Avez-vous perdu toute espèce de courage? /La position où vous êtes est affreuse, personne n'y compatit plus que moi. J'ai une femme aussi, j'ai des enfants; mais la fermeté d'un homme ne doit-elle pas lui servir de bouclier?'

Act III, Sc.iii (at end of play):

'Cordiani: /Marchons! marchons! n'attendons pas la nuit.'  
Changed to: 'Partons! partons!'

MUSSET, Alfred de

Un Caprice, Paris (Calmann-Lévy), 1923, 192p.

Scène huitième:

/<sup>T</sup>Chavigny: Attendez donc... Non, je me trompe. Est-ce  
en bâtarde ou en coulée?

Madame de Léry: Fi donc! c'est une anglaise pur sang.  
Regardez-moi comme ces lettres-là sont fines!  
Oh! la dame est bien élevée!7

MUSSET

Fantasio. No details of edition used.

Act I, Sc.ii:

'Spark: Va en France.

Fantasio: Il n'y a pas de bon vin du Rhin à Paris.

/Spark: Va en Angleterre.

Fantasio: J'y suis. Est-ce que les Anglais ont une patrie?  
J'aime autant les voir ici que chez eux./

Spark: Va donc au diable, alors!'

Act II, Sc. vii:

'Fantasio: ...moi-même, je prendrai mon fusil de chasse,  
s'il n'est pas encore vendu. /Nous irons faire  
un tour d'Italie?..'



MUSSET, Alfred de

Les Marrons du Feu. (No details of edition used.)

Sc.I:

'Camargo: Ma fosse est ouverte, mais pense  
/Que je viendrai d'abord par le dos t'y pousser.  
Qui peut lécher peut mordre, et qui peut embrasser  
Peut étouffer. - Le front des taureaux en furie,  
Dans un cirque, n'a pas la cinquième partie  
De/ A la force que Dieu met aux mains des mourants.'

Sc.III:

/L'Abbé: La lune ne va pas tarder à se lever;  
La chose au premier coup peut ici s'achever.  
Tête bleu! C'est le moins qu'un homme de ma sorte  
Ne s'aille pas morfondre à garder une porte, '7

Sc.VI:

/Camargo: Approchez un peu. - J'ai,  
Depuis le mois dernier, bien pâli, bien changé,  
N'est-ce pas? '7

(...)

/L'Abbé: Lorsque vous m'aurez fait éventrer un valet  
Ou deux, m'en croira-t-on moins heureux, s'il vous  
plaît?  
Et n'en prendra-t-on pas le soupçon légitime  
Qu'étant si criminel, j'ai commis tout le crime? '7

/Rafael: Je le croyais plus ferme, et que les vieilles âmes  
Se rouillaient à l'étui comme les vieilles lames.

Cydalise: Paix! On vient.

Voix: Au guet!

Rafael: Hein! Je crois que les bourreaux  
Sont gens, Dieu me pardonne, à quérir les prévôts.  
Ne les attendons pas, mon ange. - Cette issue  
Secrète nous conduit, par la petite rue,  
A mon hôtel.

Voix: C'est là.

Cydalise: Mon Dieu! Si l'on entrerait!

Rafael: Allons, le mantelet, le loup et le bonnet; 7  
Par ici, par ici! bonsoir, mes Cydalises.

Cydalise: Bonsoir, mon prince.

Les Marrons du Feu (cont.)

/Un Sergent, (entrant): Arrête! En voilà deux de prises.7

Replaced by: Rose! Adieu! Sinon, nous voilà prises.

Cydalise: Mon prince, sauvez-vous.

/Le Sergent: Qu'on le retienne  
le meurtrier!7

Sc.VIII:

/Rafael: Attendez. - Donnez-moi ce manteau

moi, je retourne à Rome.7

REGNARD

Le Distrain. (No details of edition used.)

Act I, Sc.vi:

/<sup>T</sup>Le Chevalier: Si quelqu'un rit de moi, moi je ris de bien d'autres...

... Ne sont pas des sujets qui doivent faire rire? !

Act II, Sc.i:

/<sup>T</sup>Hier encore, en mangeant un oeuf sur son assiette,

Il prit sans y songer, son doigt pour sa mouillette,

Et se mordit, morbleu, jusques au sang. !

Act IV, Sc.ii:

/<sup>T</sup>Le Chevalier: C'est un étrange cas. Faut-il que la jeunesse...

...Dans le siècle où nous sommes,  
Il faut fuir dans les bois, et renoncer aux hommes. !

Act IV, Sc.vi:

/<sup>T</sup>Léandre: De louange et d'encens les hommes sont avares,  
Ils font rarement grâce aux vertus les plus

rare  
Au lieu qu'avec plaisir, d'une langue sans frein,  
De leurs traits médisants ils chargent le prochain. !

Act IV, Sc.vii:

/<sup>T</sup>Léandre: Ma manière est fort bonne, et n'en veut point changer...

Je dis ce que je pense, et sans déguisement;  
... Je suis sans réfléchir, mon premier mouvement. !

SARMENT, Jean

Léopold le Bien Aimé, Paris (Fasquelle), 1928, 242p.

p.50:

/T Martial: Il n'y a pas d'autres figures dans vos souvenirs, mon oncle, voyons?

Léopold: Si, celle d'un vieux nègre que j'ai rencontré à Johannesburg. On l'avait amené du Congo; il n'a jamais su comment; il se raccrochait à moi. Une négresse pas laide, gentille - elle soignait mes chats - et un Chinois qui était cuisinier sur un navire portugais... Des braves gens, du bon monde.7

p.55:

/T Léopold: Monk-Lae: c'est ça. Je ne me rappelais plus son nom, au cuisinier Chinois, Monk-Lao.7

Replaced by: 'Ce vieux Clément; des braves gens du bon monde.'

p. 80:

/T Léopold: Vous avez laissé le casoar en route?

Lucienne: Le casoar?

Léopold: Non, non, rien: c'est le premier vers d'une chanson malgache... Je pensais à Mlle. de Blanmoutier... Comme elle est charmante et toute jolie!

p. 149:

/T Eh bien! Eh bien!' until p. 156: 'Cela revient au même.7

p. 174:

'Léopold: (défaisant le paquet) Ah! ce sont mes cravates de Paris (...). Elles ne sont pas mal ces cravates-là! Ça a du chic et c'est sobre.../Cinquante-cinq francs ...Oui, ça a du chic.

(Il tire des pochettes.)

Tiens, si j'avais pensé, je leur aurais dit d'assortir les pochettes aux cravates. Cela ne fait rien, du moment qu'elles sont sobres.

(Il tire un petit flacon de parfum.)

"Cyclamen." C'est un parfum d'homme, c'est discret. Cent dix francs... Oui, c'est bien.7

SEDAINE

La Gageure imprévue, Paris (Librairie Hatier, Les Classiques pour tous), 1924, 46p.

Sc. xxvi, La Marquise to Gotte:

\_/ Je n'aime point les domestiques qui reportent chez  
madame ce qui se passe chez monsieur. !/

VILDRAC, Charles,

Le Paquebot tenacity, Paris (Gallimard), 1934, 180p.

Act I, Sc. ii:

'...pour composer, la nuit, leurs /ordures de/ journaux!'

B I B L I O G R A P H Y

1. NEWSPAPERS CONSULTED

(Dates in brackets indicate years in which articles of particular interest were published.)



Action - (1945).  
Action Française - (1939-1940).  
Actualités de Paris - (1948).  
L'Ami du Peuple - (1936-1937).  
L'Appel - (1941-1944)  
Arts - (1945 & 1948).  
Aspects - (1944).  
L'Atelier - (1940-1944).  
L'Aube - (1944-1945).  
Aujourd'hui - (1940-1944).  
Au Pilon - (1940).  
L'Aurore - (1944-1945 & 1948).  
L'Auto - (1936).  
La Bataille - (1944).  
Beaux-Arts - (1938 & 1948).  
Les Cahiers du Sud - (1943).  
Les Cahiers Français - (No.7 : 1943).  
Les Cahiers de Neuilly - (1er cahier : 1942).  
Le Canard Enchaîné - (1944).  
Candide - (1937-1939).  
Carrefour - (1944-1945).  
Ce Soir - (1937 & 1944).  
La Chronique de Paris - (1944).  
Combat - (1944-1945 & 1950).  
Comoedia - (1936 & 1941-1944).  
Le Cri du Peuple - (1943).  
The Daily Mail - (1936).  
Débats - (1938).

Défense de la France - (1944).  
Détente - (1942).  
L'Echo - (1937).  
L'Echo de la France - (1943-1944).  
Echo de Paris - (1937-1938).  
Les Etoiles - (1946).  
Excelsior - (1936 & 1938-1939).  
Le Fait - (1940).  
Le Figaro - (1937-1938 & 1942-1947).  
Le Figaro Littéraire - (1946).  
Forces Nouvelles - (1945).  
La France au Combat - (1945).  
La France au Travail - (1940).  
France Dimanche - (1948).  
La France Libre - (1944 & 1948).  
La France Socialiste - (1942-1944).  
Le Franciste - (1944).  
Le Franc Tireur - (1944-1945 & 1948).  
Front National - (1944).  
Gavroche - (1945).  
La Gerbe - (1940-1944).  
Germinal - (1944).  
Gringoire - (1937).  
Les Heures de Paris - (1938).  
L'Homme Libre - (1944).  
L'Humanité - (1944).  
L'Illustration - (1937 & 1941).  
L'Information - (1937).

L'Information Musicale - (1941).  
L'Intransigeant - (1938-1940).  
Je Suis Partout - (1937-1938 & 1941-1944).  
Jeunesse - (1944).  
Le Jour - (1936-1938).  
Le Journal - (1938-1939 & 1943).  
Le Journal des Débats - (1938-1939).  
Les Lettres Françaises (Clandestines) - (1942-1944).  
Les Lettres Françaises - (1944-1945).  
Libération - (1944-1945).  
La Liberté - (1937 & 1940).  
La Lumière - (1937).  
Marianne - (1937 & 1940).  
La Marseillaise - (1944).  
Le Matin - (1937-1938 & 1940-1943).  
Le Messager de Midi - (1945).  
Minerve - (1946).  
Le Monde - (1944-1945).  
Les Nouveaux Temps - (1940-1943).  
La Nouvelle Revue Française - (1941).  
Les Nouvelles Littéraires - (1937 & 1947).  
L'Oeuvre - (1936-1938 & 1940-1944).  
L'Officiel du Spectacle - (1943-1944).  
Les Ondes - (1943).  
Opéra - (1945).  
L'Ordre - (1937-1940 & 1945).  
Panorama - (1943-1944).  
Pariser Zeitung - (1944).  
Le Parisien Libéré - (1944-1945).

Paris-Midi - (1938, 1941-1942 & 1944).  
Paris-Presse - (1945).  
Paris-Soir - (1936-1939 & 1940-1942).  
Patrie - (1945).  
Le Pays Libre - (1944).  
Le Petit Bleu - (1936-1940).  
Le Petit Parisien - (1938 & 1940-1944).  
Plaisir de France - (1947).  
Le Populaire - (1945).  
Résistance - (1945).  
Le Réveil - (1943).  
Révolution - (1944).  
Révolution Nationale - (1942 & 1944).  
La Revue Moderne - (1948).  
La Scène Française - (No.1 : December 1943).  
Semaine à Paris - (1940-1943).  
Spectateur - (1945).  
Témoignage Chrétien - (1944-1945).  
Le Temps - (1937-1940).  
Temps Présent - (1937 & 1945).  
Vedettes - (1943-1944).  
Vie Nouvelle - (1936).  
La Voix de Paris - (1945).

2. CONTEMPORARY ARTICLES

Articles of particular interest published in newspapers  
directly before, during or after the war.

- ANON., "La Mort de Max Jacob", in Libération No.174, 7.4.1944.
- ANON., "Le petit Bottin noir", in Libération No.171, 14.3.1944.
- ACHARD, Paul, "Le Mariage de Figaro dans une nouvelle présentation", in L'Ordre, 20.2.1939.
- ACHARD, Paul, "Mises en scène", in L'Ordre, 9.12.1938.
- ACHARD, Paul, "On ne badine pas avec l'amour et 29° à l'Ombre à la Comédie-Française", in L'Ordre, 24.1.1940.
- ADAM, George, "A la Solde des Nazis", in Les Lettres Françaises (Clandestines), no. XVII, June 1944.
- ANTOINE, André, "Asmodée à la Comédie-Française", in L'Information, 24.11.1937.
- ANTOINE, André, "Bajazet et l'Impromptu de Versailles à la Comédie-Française", in L'Information, 26.5.1937.
- ANTOINE, André, "Chacun sa vérité à la Comédie-Française", in L'Information, 17.3.1937.
- ANTOINE, André, "La Comédie-Française a-t-elle eu raison de faire appel à des metteurs en scène d'avant-garde?", in Les Nouvelles Littéraires, 7.8.1937.
- ANTOINE, André, "Georges Dandin", in L'Information, 7.10.1937.
- ANTOINE, André, "L'Illusion à la Comédie-Française", in L'Information, February, 1937.
- ANTOINE, André, "Le Mariage de Figaro à la Comédie-Française, in Le Journal, 22.2.1939.
- ANTOINE, André, "Reprise du Simoun à la Comédie-Française", in L'Information, 24.6.1937.
- ANTOINE, André, "Le Testament du Père Leleu et La Surprise de l'Amour à la Comédie-Française", in Le Journal, 23.11.1938.
- ANTOINE, André, "Tricolore à la Comédie-Française", in Le Journal, 14.10.1938.
- ARNOUX, Alexandre, "Les Quatre à la Comédie-Française", in Paris-Soir, 17.3.1937.
- BARRAULT, Jean-Louis, "Le cas Phèdre", in Comoedia, 7.11.1942.
- BARRAULT, Jean-Louis, "Nécessité de l'effort", in Comoedia, 21.6.1941.
- BARRAULT, Jean-Louis, "Rôle social du théâtre", in Comoedia, 16.5.1942.

- BEAUVOIR, Simone de, "Roman et théâtre", in Opéra, 24.10.1945.
- BEER, Jean de, "Le théâtre sous les Allemands", in Spectateur, 19.9.1945.
- BÉNARD, Pierre, "Dans la fange de la collaboration: Sacha Guitry", Les Lettres Françaises (Clandestines), no.XV, April 1944.
- BOURDET, Edouard, "A la Comédie-Française", in L'Echo, 20.6.1937.
- BOURDET, Edouard, "Les Projets de la Comédie-Française", in Le Figaro, 21.9.1938.
- BRASILLACH, Robert, "Le théâtre au camp", Le Petit Parisien, 25.4.1941.
- BRISSON, Pierre, "Les Mal Aimés", in Le Figaro, 1.3.1945.
- BRISSON, Pierre, "La Querelle de Bajazet", in Le Figaro, 6.6.1937.
- CARDINNE-PETIT, Robert, "Goethe à la Comédie-Française", in Révolution Nationale, 26.4.1942.
- CASTELOT, André, "Le Cid. Les débuts de Jean-Louis Barrault", in La Gerbe, 21.11.1940.
- CHIRICO, Giorgio de, "Remarques sur le théâtre", in Panorama, 9.12.1943.
- CLAUDEL, Paul, "Le Soulier de Satin au Théâtre Français", in Comoedia, 27.11.1943.
- COCTEAU, Jean, "Avant Renaud et Armide", in Comoedia, 3.4.1943.
- COCTEAU, Jean, "M. Jean-Louis Barrault dans Hamlet", in Comoedia, 4.4.1942.
- COGNIAT, Raymond, "Un an de théâtre. La saison 1940-1941 en zone non occupée", in Le Figaro, 6.2.1942.
- COLETTE, "A la Comédie-Française: Le Simoun", in Le Journal, 27.6.1937.
- COLETTE, "Asmodée de François Mauriac", in Le Journal, 28.11.1937.
- COLETTE, "George Dandin", in Le Journal, 10.10.1937.
- COLETTE, "Spectacles de Paris. Chacun sa vérité à la Comédie-Française", in Le Journal, 21.3.1937.
- COLOMBIER, Pierre du, "Iphigénie à Delphes de Gerhart Hauptmann", in Comoedia, 29.5.1943.
- COPEAU, Jacques, "La dévotion à l'art dramatique", in Comoedia, 27.5.1944.

- COPEAU, Jacques, "La première pièce de François Mauriac", in Le Journal, 22.11.1937.
- DELARC, Jean, "Pour Antigone", in Libération, No.176, 14.4.1944.
- DESBORDES, Jean, "La Mise en scène de l'Illusion Comique transformera-t-elle en acrobates les artistes de la Comédie-Française?. Louis Jouvet et Christian Bérard préparent dans le secret cette réalisation", in Comoedia, 22.12.1936.
- DUCHESNE, Jacques, "Réflexions sur le théâtre", in La France Libre, no.42, 15.4.1944.
- DUFLOS, Pierre, "La réorganisation du théâtre. M. Edouard Bourdet veut aller vite ... mais sans hâte, pour être juste!", in Défense de la France, 9.9.1944.
- DULLIN, Charles, "L'Apport de Pirandello au théâtre", in Le Journal, 11.3.1937.
- DULLIN, Charles, "Mon premier rôle", in Le Figaro Littéraire, 27.4.1946.
- DUSSANE, Béatrix, "Du Malade Imaginaire au Soulier de Satin", in Témoignage Chrétien, 4.11.1944.
- ELUARD, Paul, "Un petit nombre d'intellectuels français s'est mis au service de l'ennemi.", in Les Lettres Françaises (Clandestines), No.X, October 1943.
- FLORISOONE, Michel, "Un an de théâtre. Le théâtre à Paris durant la saison 1940-1941.", in Le Figaro, 30.1.1942.
- FRAIGNEAU, André, "Couleur du nouveau théâtre français ", in Les Cahiers Français, Editions Suredit, no.7, 1943, pp.31-37.
- GUITRY, Sacha, "Le triomphe d'Antoine", in Le Petit Parisien, 14.3.1941.
- JEANSON, Henri, "Le Maussade Imaginaire. Sieste en 3 actes de M. Raimu.", in Le Canard Enchaîné, 1.11.1944.
- JOUVET, Louis, "Une énigme: L'Illusion. Comment et pourquoi j'ai monté L'Illusion à la Comédie-Française.", in L'Ordre, 11.2.1937.
- JOUVET, Louis, "Nous avons tenté de faire du nouveau qui soit la suite légitime du passé.", (L'Illusion at the Comédie-Française), in Paris-Soir, 16.2.1937.
- KEMP, Robert, "A la Comédie-Française: Un Chapeau de paille d'Italie", in Le Temps, 21.3.1938.
- KEMP, Robert, "Asmodée à la Comédie-Française", in Le Temps, 24.11.1937.



- KEMP, Robert, "Destins du théâtre", in Les Lettres Françaises, 21.10.1944.
- KEMP, Robert, "Les Fiancés du Havre", in Le Monde, 26.12.1944.
- KEMP, Robert, "Les Mal Aimés", in Le Monde, 10.3.1945.
- KEMP, Robert, "Le Mariage de Figaro à la Comédie-Française", in Le Temps, 22.2.1939,
- KEMP, Robert, "La Surprise de l'Amour et Le Testament du Père Leleu à la Comédie-Française", in Le Temps, 23.11.1938.
- KEMP, Robert, "Tricolore et Le Cantique des Cantiques à la Comédie-Française", in Le Temps, 14.10.1938.
- LAUBREAU, Alain, "Bagarres et querelles. Les drames de la Comédie-Française", in Je Suis Partout, 10.1.1942.
- LAUBREAU, Alain, "La grandeur et la détresse d'Antoine", in Le Petit Parisien, 7.3.1941.
- LAUBREAU, Alain, "Métaphysique théâtrale. Comédie-Française: Chacun sa vérité", in Je Suis Partout, 20.3.1937.
- LAUBREAU, Alain, "Le théâtre Michel", in Je Suis Partout, 14.2.1942.
- LAURENT, Jean, "L'Age d'Or n'est qu'un mythe", in La Gerbe, 9.3.1943.
- LENORMAND, H.-R., "L'Alcade de Zalamea", in Panorama, 11.11.1943.
- LENORMAND, H.-R., "Le combat du théâtre", in La Gerbe, 18.11.1943.
- LENORMAND, H.-R., "Le Soulier de Satin de Paul Claudel à la Comédie-Française", in Panorama, 9.12.1943.
- LENORMAND, H.-R., "La terreur puritaine", in Comoedia, 15.11.1941.
- LESCURE, Jean, "Oreste et la cité", in Les Lettres Françaises (Clandestines), no.XII, December 1943.
- LESTRINGUEZ, Pierre, Letter published in Le Figaro, 27.9.1938.
- LIÈVRE, Pierre, "L'Illusion de Corneille ... avec la mise en scène de Louis Jouvet", in Le Jour, 16.2.1937.
- LUGUET, André, "Le problème des théâtres parisiens", in Les Lettres Françaises, 30.9.1944.
- MARCEL, Gabriel, "La rentrée de Montherlant", in Les Nouvelles Littéraires, 8.5.1947.
- MARCEL, Gabriel, "Le Théâtre" (Les Mal Aimés) in Le Temps Présent, 9.3.1945.
- MAS, Emile, "Asmodée", in Le Petit Bleu, 24.11.1937.

- MAS, Emile, "Bajazet - Mise en scène de Copeau", in Le Petit Bleu, 16.6.1937.
- MAS, Emile, "Chacun sa vérité et Le Peintre exigeant", in Le Petit Bleu, 17.3.1937.
- MAS, Emile, "Un Chapeau de paille d'Italie", in Le Petit Bleu, 17.3.1938.
- MAS, Emile, "La Comédie et la guerre", in Le Petit Bleu, 16.5.1940.
- MAS, Emile, "La constitution de la Comédie-Française et son esprit communautaire", in Comoedia, 3.9.1942.
- MAS, Emile, "George Dandin", in Le Petit Bleu, 7.10.1937.
- MAS, Emile, "L'Illusion (Mise en scène de M. Louis Jouvet)", in Le Petit Bleu, 17.2.1937.
- MAS, Emile, "Répertoire de guerre", in Le Petit Bleu, 26 and 27.5.1940.
- MAS, Emile, "Le Simoun", in Le Petit Bleu, 24.6.1937.
- MAS, Emile, "Le Testament du Père Leleu, La Surprise de l'Amour", in Le Petit Bleu, 23.11.1938.
- MAURIAC, François, "L'éternelle question", in Temps présent, 10.12.1937.
- MAURIAC, François, "Le Mystère du théâtre", in Le Figaro, 18.11.1937.
- MAUROIS, André, "Chacun sa vérité de Luigi Pirandello, à la Comédie-Française", in Marianne, 24.3.1937.
- MAUROIS, André, "De Bajazet à Pamplémousse", in Marianne, 2.6.1937.
- MIGNON, Paul-Louis, "Horizon des théâtres", in Combat, 28.9.1944.
- MIGNON, Paul-Louis, "La Reine Morte", in Actualités de Paris, 22.9.1948.
- MONTHERLANT, Henry de, "Demain il fera jour", in Comoedia, 24.7.1943.
- MONTHERLANT, Henry de, "Notes de théâtre", in Comoedia, 30.1.1943.
- MORGAN, Claude, "Le Cas de Jean Giono", in Les Lettres Françaises (Clandestines), No.7, 15.6.1943.
- MORGAN, Claude, "La Reine Morte", in Les Lettres Françaises (Clandestines), No.5, Jan.-Feb. 1943.
- PAULHAN, Jean, "Réflexions sur La Reine Morte", in Les Lettres Françaises (Clandestines), No.6, April 1943.
- PELORSON, Georges, "Jeune Théâtre et Théâtre des Jeunes", in La Nouvelle Revue Française, 11.1.1941, pp.228-236.

- PIOCH, Georges, "Comédie-Française: La Nuit des Rois", in L'Oeuvre, 28.12.1940.
- RABETTE, "Les débuts de Jean-Louis Barrault", in Paris-Soir, 17.11.1940.
- ROSTAND, Maurice, "La reprise de Noé au Théâtre-Français ", in Paris-Midi, 2.4.1941.
- ROUSSEAU, André, "M. de Montherlant rentre en littérature", in Le Figaro, 17.4.1947.
- ROY, Claude, "Notre Antigone et la leur", in Les Lettres Françaises (Clandestines), No.14, March 1944.
- ROY, Claude, "Sur Jean Giraudoux", in Les Lettres Françaises (Clandestines), No.15, April 1944.
- SALACROU, Armand, "Les Fiancés du Havre", in Le Figaro, 15.12.1944.
- SARMENT, Jean, "Demain à la Comédie-Française - Léopold le bien aimé", in Les Nouveaux Temps, 29.9.1941.
- SÉE, Edmond, "Asmodée de M. François Mauriac à la Comédie-Française", in L'Oeuvre, 26.11.1937.
- SÉE, Edmond, "Chacun sa vérité de Pirandello", in L'Oeuvre, 26.3.1937.
- SÉE, Edmond, "George Dandin et Il ne faut jurer de rien à la Comédie-Française", in L'Oeuvre, 15.10.1937.
- SÉE, Edmond, "L'Illusion de Corneille, à la Comédie-Française", in L'Oeuvre, 26.2.1937.
- SÉE, Edmond, "Innovations et rénovations dramatiques", in Arts, 3.8.1945.
- SÉE, Edmond, "Le Simoun de M. H.-R. Lenormand à la Comédie-Française", in L'Oeuvre, 25.6.1937.
- SÉE, Edmond, "Tricolore de M. Pierre Lestringuez, Cantique des Cantiques de M. Jean Giraudoux, à la Comédie-Française", in L'Oeuvre, 29.10.1938.
- TOUCHARD, Pierre-Aimé, "Les Mal-Aimés", in Gavroche, 8.3.1945.
- TOUCHARD, Pierre-Aimé, "Sur les scènes glacées", in Gavroche, 1.2.1945.
- TOUCHARD, Pierre-Aimé, "La Vie du théâtre", in Le Parisien Libéré, 28.9.1944.
- VAUDOYER, Jean-Louis, "Naissance de La Reine Morte", in Comoedia, 5.12.1942.

VAUDOYER, Jean-Louis, "La Saison prochaine", in Comoedia, 25.9.1943.

VAUDOYER, Jean-Louis, "La Saison prochaine à la Comédie-Française", in Comoedia, 12.9.1942.

VINSON, Paul, "A la Comédie-Française", in Les Heures de Paris, 6.4.1938 and 13.4.1938.

VINSON, Paul, "Les Metteurs en scène à la Comédie-Française", in Heures de Paris, 18.1.1938.

WARNOD, André, "Charles Dullin nous parle de George Dandin", in Le Figaro, 28.9.1937.

WARNOD, André, "François Mauriac nous parle d'Asmodée", in Le Figaro, 17.11.1937.

WARNOD, André, "M. Jean Giraudoux nous parle de Cantique des Cantiques", in Le Figaro, 11.10.1938.

WILMÈS, M., "Paul Claudel nous parle du Soulier de Satin", in Panorama, 16.9.1943.

3. PLAYS

Plays, novels and other original works consulted.

- ANOUILH, Jean, Nouvelles Pièces Noires, Paris (Editions de la Table Ronde), 1958, 399p.
- ANOUILH, Jean, Pièces Noires, Paris (Editions de la Table Ronde), 1961, 538p.
- ANOUILH, Jean, Pièces Roses, Paris (Editions de la Table Ronde), 1958, 374p.
- BEAUVOIR, Simone de, Les Bouches Inutiles, Paris (Gallimard), 1945, 140p.
- BEAUVOIR, Simone de, La Force de l'Age, Paris (Gallimard), 1960, 622p.
- CLAUDEL, Paul, Théâtre I, Paris (Gallimard), 1967, 1371p.
- CLAUDEL, Paul, Théâtre II, Paris (Gallimard), 1965, 1556p.
- COCTEAU, Jean, La difficulté d'être, Paris (Union Générale d'Editions), 1964, 183p.
- COCTEAU, Jean, Entretiens avec André Fraigneau, Paris (Union Générale d'Editions), 1965, 173p.
- COCTEAU, Jean, Jean Marais, Paris (Calman-Lévy), 1951, 121p.
- COCTEAU, Jean, La Machine Infernale, London (Harrap), 1957, 135p.
- COCTEAU, Jean, Orphée, Paris (Stock), 1927, 133p.
- COCTEAU, Jean, Les Parents Terribles, Paris (Club des Libraires de France), 1962, 301p.
- COCTEAU, Jean, Les Poèmes allemands, The Hague (Krimpen), 1944, 10p.
- COCTEAU, Jean, Poésie critique, Paris (Gallimard), 1959, 343p.
- COCTEAU, Jean, Théâtre I, Paris (Gallimard), 1948, 299p.
- COCTEAU, Jean, Théâtre II, Paris (Gallimard), 1948, 415p.
- COLETTE, Paris de ma fenêtre, Paris (Ferenczi), 1948, 127p.
- GIDE, André, Journal 1889-1939, Paris (Gallimard), 1951, 1378p.
- GIDE, André, Journal 1939-1949, Paris (Gallimard), 1954, 1280p.
- GIRAUDOUX, J., Littérature, Paris (Grasset), 1941, 320p.
- GIRAUDOUX, J., Pleins pouvoirs, Paris (Gallimard), 1939, 215p.
- GIRAUDOUX, J., Théâtre, Four volumes, Paris (Grasset), 1958.
- GOETHE, Iphigénie en Tauride (trans. Pierre du Colombier), Paris (Gallimard), 1942, 124p.

- GUITRY, Sacha, Quatre ans d'occupations, Paris (Les Editions de l'Elan), 1952, 558p.
- GUITRY, Sacha, Soixante jours de prison, Paris (Les Editions de l'Elan), 1949, 669p.
- GUITRY, Sacha, Théâtre, je t'adore, Paris (Hachette), 1958, 303p.
- JACOB, Max, Choix de lettres de Max Jacob à Jean Cocteau, 1919-1944, Paris (Paul Morihien), 1949, 161p.
- LABICHE, Eugène, Théâtre complet, avec une préface par Emile Augier, Vol.2 & Vol.8, Paris (Calmann-Lévy), 1937.
- LÉAUTAUD, Paul, Journal littéraire, choix par Pascal Pia et Maurice Guyot, Paris (Mercure de France), 1968, 928p.
- LÉAUTAUD, Paul, Le Théâtre de Maurice Boissard, Avant-propos de Marie Dormoy, Paris (Gallimard), 1958, 2 vols.
- MAURIAC, François, Asmodée, Paris (Grasset), 1938, 219p.
- MONTHERLANT, Henry de, Les Bestiaires, Paris (Grasset), 1926, 298p.
- MONTHERLANT, Henry de, Brocéliande, Paris (Gallimard), 1956, 186p.
- MONTHERLANT, Henry de, Le Cardinal d'Espagne, Paris (Gallimard), 1960, 265p.
- MONTHERLANT, Henry de, Carnets. Années 1930 à 1944, Paris (Gallimard), 1957, 404p.
- MONTHERLANT, Henry de, Les Célibataires, Paris (Gallimard), 1959, 247p.
- MONTHERLANT, Henry de, Le Démon du Bien, Paris (Grasset), 1937, 283p.
- MONTHERLANT, Henry de, Don Juan, Paris (Gallimard), 1958, 201p.
- MONTHERLANT, Henry de, L'Equinoxe de Septembre, Paris (Laffont), 1947, 264p.
- MONTHERLANT, Henry de, Essais, Paris (Gallimard), 1963, 1604p.
- MONTHERLANT, Henry de, La Guerre Civile, Paris (Gallimard), 1965, 239p.
- MONTHERLANT, Henry de, Les Jeunes Filles, Paris (Grasset), 1936, 299p.
- MONTHERLANT, Henry de, Les Lépreuses, Paris (Grasset), 1950, 333p.
- MONTHERLANT, Henry de, Les Olympiques, Paris (Grasset), 1938, 319p.

- MONTHERLANT, Henry de, Pitié pour les femmes, Paris (Gallimard), 1959, 244p.
- MONTHERLANT, Henry de, Service inutile, Paris (Grasset), 1935, 285p.
- MONTHERLANT, Henry de, Le Solstice de Juin, Paris (Grasset), 1941, 322p.
- MONTHERLANT, Henry de, Le Songe, Paris (Grasset), 1922, 307p.
- MONTHERLANT, Henry de, Textes sous une occupation (1940-1944), Paris (Gallimard), 1953, 285p.
- MONTHERLANT, Henry de, Théâtre, Préface de J. de Laprade, Paris (Gallimard), 1968, 1173p.
- MONTHERLANT, Henry de, La Vie en forme de proue, (avant-propos by Pierre Bouchet-Dardenne), Paris (Grasset), 1942, 274p.
- MUSSET, Alfred de, Théâtre complet, Texte établi et annoté par Maurice Allem, Paris (Gallimard), 1685p.
- OBEY, André, Noé, Paris (Librairie Théâtrale), n.d. 79p.
- PÉGUY, Charles, Oeuvres poétiques complètes, Paris (Gallimard), 1967, 1554p.
- ROSTAND, Edmond, L'Aiglon, Paris (Fasquelle), 1900, 262p.
- ROUGEMONT, Denis de, Journal d'une époque. 1926-1946, Paris (Gallimard), 1968, 599p.
- SARTRE, Jean-Paul, Bariona, Paris (Elisabeth Marescot), 1967, 115p.
- SARTRE, Jean-Paul, Les Mains Sales, Paris (Gallimard), 1948, 256p.
- SARTRE, Jean-Paul, Les Mots, Paris (Gallimard), 1964, 214p.
- SARTRE, Jean-Paul, Le Mur, Paris (Gallimard), 1946, 224p.
- SARTRE, Jean-Paul, La Nausée, Paris (Gallimard), 1953, 252p.
- SARTRE, Jean-Paul, Réflexions sur la question juive, Paris (Gallimard), 1954, 191p.
- SARTRE, Jean-Paul, Situations, I, Paris (Gallimard), 1947, 308p.
- SARTRE, Jean-Paul, Situations, II, Paris (Gallimard), 1948, 330p.
- SARTRE, Jean-Paul, Situations, III, Paris (Gallimard), 1949, 286p.
- SARTRE, Jean-Paul, Situations, IV, Paris (Gallimard), 1964, 459p.
- SARTRE, Jean-Paul, Théâtre, Paris (Gallimard), 1947, 297p.
- VERMOREL, Claude, Jeanne avec nous. Play in 4 Acts, Paris (Editions Balzac), 1942, 157p.



4. GENERAL HISTORY

Works of a mainly historical nature consulted.

- AMOUROUX, Henri, La Vie des Français sous l'occupation, Paris (Arthème Fayard), 1961, 577p.
- ARON, Robert, Histoire de Vichy, 1940-1944, Paris (Les Amis du Club du livre du mois), n.d., 552p.
- AUDIAT, Pierre, Paris pendant la guerre, Paris (Hachette), 1946, 334p.
- AVELINE, Claude, Dans Paris retrouvé, Paris (Emile-Paul), 1945, 25p.
- AZÉMA, Jean-Pierre and WINOCK, Michel, La III<sup>e</sup> République (1870-1940), Paris (Calmann-Lévy), 1970, 381p.
- BELLANGER, Claude, Presse Clandestine. 1940-1944, Paris (Armand Colin), 1961, 264p.
- BOURGET, Pierre and LACRETELLE, Charles, Sur les murs de Paris 1940-1944, Paris (Hachette), 1959, 205p.
- CHASTENET, Jacques, Histoire de la Troisième République: Les années d'illusions 1918-1931, Paris (Hachette), 1960, 352p.
- CHASTENET, Jacques, Histoire de la Troisième République : Déclin de la Troisième. 1931-1938, Paris (Hachette), 1962, 303p.
- CHASTENET, Jacques, Histoire de la Troisième République : Le Drame Finale. 1938-1940, Paris (Hachette), 1963, 347p.
- CORDAY, Pauline, J'ai vécu dans Paris occupé, Montreal (Editions de l'Arbre), 1943, 241p.
- DUBOIS, Edmond, Paris sans lumière 1939-1945, Lausanne (Payot), 1946, 240p.
- FABRE-LUCE, Alfred, Journal de la France 1939-1944, Paris (Fayard), 1969, 677p.
- JUCKER, Ninetta, Curfew in Paris, London (The Hogarth Press), 1960, 205p.
- JÜNGER, Ernst, Journal de Guerre et d'Occupation, (trans. by Frédéric de Tomarnicki and Henri Plard), 2 vols., Paris (Julliard), 1953, 357 and 441p.
- KERNAN, Thomas, Horloge de Paris, heure de Berlin, Montreal (Editions de l'Arbre), 1944, 319p.
- LAUBREAUX, Alain, Ecrit pendant la guerre, Paris (Editions du Centre d'Etudes de l'Agence Inter-France), 1944, 192p.
- MADAULE, Jacques, Histoire de France. (Vol.III : De la III<sup>e</sup> à la Ve République), Paris (Gallimard), 1966, 377p.

PENROSE, Roland, In the service of the people, London (Heinemann), 1945, 73p.

QUÉVAL, Jean, Première page, cinquième colonne, Paris (Arthème Rayard), 1945, 358p.

THÉRIVE, André, L'Envers du décor 1940-1944, Paris (Ed. de la Clé d'Or), 1948, 224p.

WALTER, Gérard, La Vie à Paris sous l'occupation, Paris (Armand Colin), 1960, 253p.

WEIL-CURIEL, André, Le Temps de la honte, 2 vols., Paris (Editions du Myrtre), 1943.

WERTH, Alexander, France 1940-1955. Foreword by G. D. H. Cole, London (R. Hale), 1956, 764p.

5. CRITICISM

Criticism and other works concerning the theatre  
consulted.

- AMBRIÈRE, Francis, "The French Theatre 1945-53", World Theatre, Vol.III, no.3, 1954, pp.17-23.
- AMBRIÈRE, Francis, La Galerie Dramatique 1945-1948, Paris (Editions Corrêa), 1949, 402p.
- ANDOUARD, Yvan, "Le brave soldat Sacha Guitry", Le Canard Enchaîné, no.2368, 9.3.1966.
- Annuaire Général du Spectacle 1942/3, Publié sous le haut patronage de Monsieur le Ministre Secrétaire d'Etat à l'Education Nationale et à la Jeunesse, Paris,, 1943, 1052p.
- Annuaire Générale du Spectacle 1944. Publié sous le haut patronage de Monsieur le Ministre Secrétaire d'Etat à l'Education Nationale et à la Jeunesse, Paris, 1944, 996p.
- ANTOINE, André-Paul, "Trois auteurs dramatiques. Porto-Riche. Bernstein. J. Renard", Revue des Deux Mondes, 1st June 1962, pp.370-384.
- ARNAUD, Lucien, Charles Dullin, Paris (L'Arche), 1952, 255p.
- ARNOLD, Paul, "Actor directors in Paris", Theatre Arts, no.XXXII, no.2, February 1948, pp.27-31.
- ARNOLD, Paul, "Crise à la Comédie-Française", Revue Théâtrale, no.27, 1954, pp. 17-24.
- BARRAULT, Jean-Louis, Nouvelles Réflexions sur le Théâtre, Paris, (Flammarion), 1959, 282p.
- BARRAULT, Jean-Louis, Phèdre de Jean Racine; mise en scène et commentaires de Jean-Louis Barrault, Paris (Ed. du Seuil), 1946, 231p.
- BARRAULT, Jean-Louis, Le phénomène théâtral, Oxford (Clarendon Press), 1961, 23p.
- BARRAULT, Jean-Louis, "Pourquoi j'aime le théâtre?", L'Age Nouveau, no.85, January 1954, pp.5-8.
- BARRAULT, Jean-Louis, Réflexions sur le théâtre, Paris (Jacques Vautrain), 1949, 202p.
- BARRAULT, Jean-Louis, Souvenirs pour demain, Paris (Ed. du Seuil), 1972, 382p.
- BARRAULT, Jean-Louis, "Le théâtre, ce métier...", Cahiers de la Compagnie Renaud Barrault, January 1960, pp. 95-113.
- BARENBAUM, S., Le théâtre d'avant-garde en France 1913-1944, Thesis presented for the degree of Ph.D. at Brown University, 1957.

- BASTIAIRE, Jean, "De Christine de Pisan à Jean Anouilh: Jeanne d'Arc à travers la littérature", La Revue des Lettres Modernes, nos.71-73, 1962, pp.11-31.
- BASTIEN, Jacques, L'Oeuvre dramatique de Paul Claudel, Rheims (Chez l'Auteur), 1957, 262p.
- BATY, Gaston, "L'Avenir du théâtre", Arts lettres, no.5, 1946, pp.198-199.
- BATY, Gaston, Rideau baissé, Paris (Bordas), 1949, 226p.
- BEER, Jean de, Montherlant ou l'homme encombré de Dieu, avec des remarques par Henry de Montherlant, Paris (Flammarion), 1963, 448p.
- BEIGBEDER, Marc, Le théâtre en France depuis la libération, Paris (Bordas), 1959, 259p.
- BELLESORT, André, Le Plaisir du Théâtre, Paris (Librairie Académique Perrin), 1938, 293p.
- BERNARD, Jean-Jacques, Mon ami le théâtre, Paris (Editions A. Michel), 1958, 256p.
- BERTIN, Pierre, "De l'Odéon d'Antoine au Théâtre de France", Les Annales, no.150 (April 1963), pp. 30-39.
- BLANC, André, Montherlant, un pessimisme heureux, Paris (Editions du Centurion), 1968, 238p.
- BLANCHART, Paul, "Notes et documents sur H.-R. Lenormand", Revue d'Histoire du Théâtre, vol.III, no.2, 1951, pp. 167-169.
- BOISDEFFRE, Pierre de, Une histoire vivante de la littérature d'aujourd'hui, Paris (Perrin), 1962, 803p.
- BORDONOVE, Georges, Henry de Montherlant, Paris (Classiques du XXe siècle), 1954, 137p.
- BORGAL, Clément, Cocteau. Dieu, la mort, la poésie, Paris (Editions du Centurion), 1968, 214p.
- BOURCIER, Marcel, "Chez Véra Korène", Revue des Deux Mondes, September-October 1966, pp.548-554.
- BRASILLACH, Robert, Animateurs de théâtre, Paris (La Table Ronde), 1954, 270p.
- BRASILLACH, Robert, Portraits, Paris (Plon), 1935, 245p.
- BRETTY, Béatrice, La Comédie-Française à l'envers, Paris (Arthème Fayard), 1957, 281p.
- BRETTY, Béatrice, "La grande querelle de la Comédie-Française", Le Figaro Littéraire, 23.3.1957.

- BRETTY, Béatrice, "La grande querelle de la Comédie-Française", Le Figaro Littéraire, 30.3.1957.
- BRETTY, Béatrice, "Souvenirs sur la Comédie-Française à l'époque d'Emile Fabre", Revue des Deux Mondes, March-April 1957, pp. 57-68.
- BRISSON, Pierre, Le théâtre des années folles, Geneva (Editions du Milieu du Monde), 1943, 224p.
- BUET, Patrice, "Souvenirs de la Comédie-Française", La Revue Moderne des Arts et de la Vie, 1st Aug., 1st Sept., 1st Oct., 1948.
- CABOCHE, Lucien, Le Théâtre en Grande-Bretagne pendant la Seconde Guerre Mondiale, Paris (Marcel Didier), 1969, 409p.
- CAGANUS, Camille, Théâtre en captivité : souvenirs et réflexions, Liège (Editions l'Horizon Nouveau), 157p.
- Cahiers de la Compagnie Madeleine Renaud-Jean-Louis Barrault, no. 36, Nov. 1961. "Connaître Giraudoux", Special issue devoted to Giraudoux.
- CARAT, J., "'Six années de la Comédie-Française" par P.-A. Touchard', Preuves, 4e année, no.36, February 1954, pp. 87-88.
- CARDINNE-PETIT, Robert, Les Secrets de la Comédie-Française 1936-1945, Paris (Nouvelles Editions Latines), 1958, 316p.
- CASADESUS, G., "La jeune fille au théâtre, de Corneille à Claudel", Les Annales, no.112, February 1960, pp.21-32.
- CÉZAN, Claude, "Jeanne d'Arc et ses interprètes", Les Nouvelles Littéraires, 5.5.1949.
- CHAILLEY, Jacques, "Honegger et le théâtre", Revue d'Histoire du Théâtre, no.I, 1956, pp. 7-14.
- CHAMARAT, G., "La Comédie-Française. La tradition et les traditions", Annales, March 1960, pp. 40-53.
- CHAMPION, Edouard, La Comédie-Française Année 1936, Paris (Stock), 1937, 489p.
- CHAMPION, Edouard, La Comédie-Française Année 1937 (Introduction by Paul Vinson), Paris (Munier), 1938, 382p.
- CHAMPRIS, G. de, "Autour de la Maison de Molière", Enseignement Chrétien, no.69, 1955-56, pp. 323-326.
- CHARENSOL, G., "L'Exposition de la Comédie-Française", Revue des Deux Mondes, 15.5.1962, pp.278-284.

- CHATEAUBRIANT, Alphonse de, Introduction to programme of Kabale und Liebe, by Friedrich Schiller, put on at the Comédie-Française, 25th & 26th February 1941.
- CHEVALLEY, Sylvie and COURAL, Jean, La Comédie-Française, 1680-1962, Catalogue of exhibition organised at the Chateau of Versailles, opened 27.4.1962. Preface by Maurice Escande, Paris (Ministère des Affaires Culturelles), 1962.
- CHIARI, Joseph, The Contemporary French Theatre, London (Rockliff), 1958, 242p.
- CHIARI, Joseph, The Poetic drama of Paul Claudel, London (The Harvill Press), 1954, 186p.
- COLOGNI, Franco, Jacques Copeau. Il Vieux Colombier. I Copiaus, Rocca San Casciano (Cappelli), 1962, 161p.
- Comédie-Française, La, "Décrets officiels", concerning the Comédie-Française, 1937-1945, in the archives of the Bibliothèque de la Comédie-Française.
- Comédie-Française, La, Minutes of the meetings of the "Assemblées Générales" of the Comédie-Française 1938-1945.
- Comédie-Française, La, Minutes of the meetings of the "Comité d'Administration", 1936-1945.
- Comédie-Française, La, Register of the performances at the Comédie-Française, 1814, 1870, 1938-1946.
- COPEAU, Jacques, Le théâtre populaire, Paris (Presses Universitaires de France - Coll. Bibliothèque du Peuple), 1942, 64p.
- CRITICUS (pseud. of BERGER, Marcel), Le Style au Microscope 3, Paris (Calmann-Lévy), 1952, 291p.
- CROSLAND, Margaret, Jean Cocteau, London (Peter Nevill), 1955, 206p.
- CRUICKSHANK, John, (ed.), French Literature and its background, Oxford (O.U.P.), 1970, contains Beaumont, E., and Cruickshank, John, "Theatre of Heroic Grandeur", pp. 73-93.
- CRUICKSHANK, John, Montherlant, London (Oliver and Boyd), 1964, 126p.
- DEROME, René, "Le théâtre français sous l'occupation, III, Sodome et Gomorrhe", Le Bayou, no. 88, Winter 1962, pp. 39-43.



- DEROME, René, "Le théâtre sous l'occupation", Le Bayou, no.73, Spring 1958, pp. 33-42.
- DESCAMPS, Guy, "La guerre et le théâtre des années 40", Revue des Langues Vivantes, no.1, 1949, pp. 160-43.
- DESCAVES, Pierre, "Grandeur et destin de la Comédie-Française", Les Annales Conferencia, Nouvelle série, no. 38, December 1953, pp.21-33.
- DUBEUX, A., "Pierre Dux", Revue des Deux Mondes, 1st August 1963, pp.390-396.
- DUMIER, G., "François Mauriac nous parle de théâtre", Théâtre Populaire, no.17, March 1956, pp. 1-4.
- DUSSANE, Béatrix, "Au service de la Comédie-Française", Les Annales Conferencia, no.131, September 1961, pp.23-29.
- DUSSANE, Béatrix, "Batailles politiques au Théâtre-Français", Le Figaro Littéraire, 1.10.1955.
- DUSSANE, Béatrix, "Bourdet à la Comédie-Française", Le Figaro Littéraire, 19.10.1957.
- DUSSANE, Béatrix, La Comédie-Française, Paris (Hachette), 1960, 96p.
- DUSSANE, Béatrix, "La Comédie-Française: Elite ou Trust?", Bulletin des Lettres, no.21, 1959, pp. 237-242.
- DUSSANE, Béatrix, "Complots et triomphes au Théâtre Français", Le Figaro Littéraire, 17.9.1956.
- DUSSANE, Béatrix, "Les Dieux de la Comédie-Française", Revue des Deux Mondes, 1st May 1964, pp. 66-77.
- DUSSANE, Béatrix, Dieux des Planches, Paris (Flammarion), 1964, 227p.
- DUSSANE, Béatrix, J'étais dans la salle, Paris (Mercure de France), 1963, 225p.
- DUSSANE, Béatrix, "J'ai bien connu ces vedettes que vous aimez", Le Figaro Littéraire, 11.8.1956.
- DUSSANE, Béatrix, Mes quatre Comédies-Françaises. De Clarétie à Bourdet, Paris (Au Divan), 1939, 80p.
- DUSSANE, Béatrix, "Un moment de la Comédie-Française", Le Figaro Littéraire, 4.1.1958.
- DUSSANE, Béatrix, Notes de théâtre 1940-1950, Paris (Lardanchet), 1951, 284p.
- DUSSANE, Béatrix, Par les fenêtres, Paris (Calmann-lévy), 1958, 246p.

- DUSSANE, Béatrix, Premiers pas dans le temple, Paris (Calmann-Lévy), 1955, 253p.
- DUSSANE, Béatrix, "Quand ils étaient élèves", Les Annales-Conférencia, no.200, June 1967, pp. 21-32.
- EDWARDS, Michael, "'La Nausée', a Symbolist Novel", Adam, nos. 343-345, 1970, pp. 9-21.
- ESCANDE, Maurice, "Cinquante ans de théâtre", Les Annales-Conférencia, no.135, January 1962, pp. 5-17.
- FABRE, Emile, La Comédie-Française, Paris (Nouvelle Revue Critique), 1942, 220p.
- FERGUSSON, Francis, The Idea of a theatre, Princeton, N.J., (Princeton University Press), 1949, 240p.
- FLOORISOONE, M. and COGNIAT, R., Un an de théâtre, 1941-1942, Lyon and Grenoble (Les Editions Françaises Nouvelles), 1944, 64p.
- FLOORISOONE, M. and COGNIAT R., Un an de théâtre, 1942-1943, Grenoble (Bordas), 1944, 93p.
- FORKEY, Leo, "The Comédie-Française and the German occupation", French Review, Vol.XXIV, May 1951, pp.480-489.
- FORKEY, Leo, "The Theatre of Paris during the Occupation", French Review, Vol.XXII, Part 4, 1949, pp.229-305.
- FOWLIE, Wallace, Jean Cocteau, Bloomington (Indiana University Press), 1966, 181p.
- FRAIGNEAU, André, Cocteau par lui-même, Paris (Editions du Seuil), 1963, 189p.
- FRÉJAVILLE, Gustave, "Les spectacles de variétés à Paris pendant la guerre", Revue d'Histoire du Théâtre, Vol. XI, No.1, 1950, pp. 51-58.
- FUCHS-BETTERIDGE, Annette, Le théâtre dramatique en France pendant l'occupation allemande 1940-44. Thèse pour le Doctorat d'Université, présentée à la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de l'Université de Paris, 1969.
- GALTIER BOISSIERE, J., Mon journal pendant l'occupation, Paris (La Jeune Parque), 1944, 296p.
- GAUTHIER, Robert, "The French theatre during and since the war", American Society Legion of Honor Magazine, Vol. XVII, no.3, Autumn 1946, pp. 441-468.
- GAUTIER, Jean-Jacques, La Comédie-Française, Paris (Wesmaël-Charlier), 1964, 230p.
- GAUTIER, Jean-Jacques, Paris sur scène, Paris (Editions Jacques Vautrain), 1951, 256p.

- GAUTIER, Jean-Jacques, "Les secrets de la Comédie-Française",  
Le Figaro Littéraire, 2.4.1964.
- GIRARD, Emile, Confidences d'un huissier de la Comédie-Française  
1910-1952, Préface de P.-A. Touchard, Sou-  
venirs recueillis par Pierre Andrieu, Paris  
(Denoël), 1953, 230p.
- GORE, Keith, 'La Nausée' and 'Les Mouches', London (Edward Arnold),  
1970, 70p.
- GROSSVOGEL, David, The Self-conscious stage in modern French  
Drama, New York (Columbia University Press),  
1958, 378p.
- GUICHARNAUD, Jacques, Modern French Theatre, New Haven (Yale  
University Press), 1961, 304p.
- HOBSON, Harold, The French Theatre of Today. An English View,  
London (Harrap), 1953, 232p.
- HUISMAN, Georges, "Paris et ses théâtres", La Porte Ouverte, No.  
2, 1946, pp. 43-47.
- HUISMAN, Georges, "Réforme de la Comédie-Française?", Revue  
Théâtrale, 7e année, no.21, 1952, pp. 24-34.
- INSKIP, Donald, Jean Giraudoux. The Making of a Dramatist, London,  
(O.U.P.), 1958, 194p.
- JEANNE, R., "On tourne...", L'Illustre Théâtre, Vol.4, no.12,  
1958, pp. 14-27.
- JOLY, J., "Théâtre de guerre: Théâtre de guère", Volontés, 9.5.1945.
- JOUVET, Louis, Le Comédien désincarné, Paris (Flammarion), 1954,  
283p.
- JOUVET, Louis, Prestiges et perspectives du théâtre français;  
quatre ans de tournée en Amérique Latine 1941-  
1945. /Causerie faite au théâtre de l'Athénée,  
le 17 avril 1945./ Paris (Gallimard), 1945, 61p.
- JOUVET, Louis, Réflexions du comédien, Paris (Editions de la  
Nouvelle revue critique), n.d., 211p.
- JUIF, Paul, Théâtre et musique des temps de misère, Aix-en-  
Provence (La Pensée Universitaire), 1958, 200p.
- KEMP, Robert, "Destins du théâtre", Les Lettres Françaises, no.  
26, 21.10.1944.
- KEMP, Robert, Lectures dramatiques, Paris (M. Daubin), 1947, 254p.
- KEMP, Robert, La Vie du théâtre, Paris (A. Michel), 1956, 335p.

- KENT, Victoria, Quatre ans à Paris, traduit du castillan par Pierre Darmangeat, Paris (Editions Le Livre du Jour), 1947, 214p.
- KIHM, Jean-Jacques, Cocteau, Paris (Gallimard), 1960, 321p.
- KIHM, Jean-Jacques and SPRIGGE, Elizabeth, Jean Cocteau: The Man and The Mirror, London (Victor Gollancz), 1968, 286p.
- KNAPP, Bettina L., Louis Jouvet, man of the theatre, New York (Columbia University Press), 1957, 345p.
- KNOWLES, Dorothy, French drama of the inter-war years 1918-1939, London (Harrap), 1967, 334p.
- KURTZ, Maurice, Jacques Copeau. Biographie d'un théâtre, (trad. de l'Américain par Claude Cézan), Paris (Les Editions Nagel), 1950, 269p.
- LANNES, Roger, Jean Cocteau, Paris (Pierre Seghers), 1960, 236p.
- LAPRADE, Jacques de, Préface to Montherlant Théâtre, Paris (Gallimard), 1968, pp.ix-xxxvii, 1173p.
- LAPRADE, Jacques de, Le Théâtre de Montherlant, Paris (La Jeune Parque), 1950, 277p.
- LÉAUTAUD, Paul, Entretiens avec Robert Mallet, Paris (Gallimard), 1951, 400p.
- LÉAUTAUD, Paul, Passe-temps, Paris (Mercure de France), 1963, 223p.
- LELIÈVRE, Renée, Le Théâtre dramatique italien en France 1855-1940, Paris (A. Colin), 1959, 651p.
- LENORMAND, H.-R., Les Confessions d'un auteur dramatique, Paris (A. Michel), 1949, 345p.
- LESCA, Charles, Quand Israël se venge, Paris (Grasset), 1941, 223p.
- LIÈVRE, Pierre, "La Comédie-Française en 1936", Le Divan, June 1936, pp. 161-165.
- LIPNITSKI, B., "Quand se rencontraient Baty, Dullin, Jouvet et Pitoëff", Revue Théâtrale, no.29, 1955, pp.17-19.
- LISTE, Otto, Ouvrages retirés de la vente par les éditeurs ou interdits par les autorités allemandes, n.d., n.p., 14p.
- LORANGAIN, Robert, "Robert Cardinne-Petit. Les secrets de la Comédie-Française 1936-1945", Le Bulletin des Lettres, no.206, 15.3.1959, p. 122.

- LUGNET, André, "La Comédie-Française telle que je l'ai connue", Les Annales-Conferencia, 198, April 1967, pp.5-20.
- MCCALL, Dorothy, The Theatre of Jean-Paul Sartre, New York and London, (Columbia University Press), 1969, 195p.
- MCLENDON, Will. L., "Les Antennes de Giraudoux", L'Esprit Créateur, Vol.IX No.2, Summer 1969, pp.118-127.
- MADAULE, Jacques, Le drame de Paul Claudel, Paris (Desclée de Brouver), 1964, 423p.
- MADIS, Alex, "Raimu intime", Revue des Deux Mondes, 15th June 1964, pp. 557-568.
- MARCEL, Gabriel, L'Heure théâtrale, Paris (Plon), 1959, 233p.
- MARKER, Chris, Giraudoux par lui-même, Paris (Editions du Seuil), 1952, 191p.
- MARQUET, Mary, Les Impérissables, Paris (Edit. de la Nouvelle Revue Critique), 1948, 84p.
- MARQUET, Mary, Mes récitals (Nov.1940-Déc.1941), Paris (Stock), 1943, 405p.
- MAS, Emile, Unpublished letter dated 7.9.1944 in archives of the Fonds Rondel at the Bibliothèque de l'Arsenal.
- MAULNIER, Thierry, "Théâtre littéraire", La Revue de Paris, 68ème année, no.2, February 1961, pp. 132-136.
- MIGNON, Paul-Louis, "Christian Bérard, selon ses amis. Propos recueillis par P.-L. Mignon", Spectacles, no.4, April 1959, pp. 48-49.
- MIGNON, Paul-Louis, Le théâtre d'aujourd'hui de A jusqu'à Z, Paris (Editions de l'Avant-Scène), 1966, 304p.
- MOHRT, Michel, Montherlant "Homme Libre", Paris (Gallimard), 1943, 243p.
- MONDINI, Bona, Montherlant du côté de Port-Royal, Paris (Nouvelles Editions Debresse), 1962, 156p.
- MOORE, Harry T., French Theatre between the wars, in Twentieth Century French Literature to World War II, Carbondale (Southern Illinois U.P.), 1966, 214p.
- MORGAN, Catherine, "André Obey et la rénovation du théâtre", Les Lettres Françaises, no.52, 21.4.1945.
- MOURGUE, Gérard, Jean Cocteau, Paris (Editions Universitaires), 1965, 127p.
- NORTH, R. J., Myth in the Modern French Theatre, (Keele University Press), 1963, 18p.

- OXENHANDLER, Neal, Scandal and parade - the theatre of Jean Cocteau, London (Constable), 1958, 284p.
- PAGNOL, Marcel, "Il y a dix ans mourait Raimu mon ami", Les Lettres Françaises, no.640, October 11th-17th, 1956,
- PERNICHOT, Henri, Montherlant, Paris (Gallimard), 1959, 311p.
- PETER, René, Le théâtre et la vie sous la Troisième République, Paris (Marchot), 1947, 329p.
- PICON, Gaëton, Panorama de la nouvelle littérature française, Paris (Les Editions du Point du Jour), 1949, 525p.
- PLANEL, G., "La Comédie-Française au I", Revue de l'Université de Laval, no.19 (1964-5), pp.842-849.
- PROD'HOMME, J.-G., "Les théâtres parisiens sous l'occupation", La Revue d'Histoire du théâtre, vol.I, no.1, 1948, pp. 52-53.
- PRONKO, Leonard, The World of Jean Anouilh, Berkeley (University of California Press), 1961, 264p.
- PUCCIANI, Oreste F., "The French Theatre, 1945-55", French Review, XXIX, no.6, May 1956, pp. 449-456.
- PUCCIANI, Oreste F., (ed.), The French Theatre since 1930. (Contains Cocteau: La Machine Infernale; Giraudoux: La Guerre de Troie n'aura pas lieu; Anouilh: Le Voyageur sans bagage; Montherlant: La Reine Morte; Camus: Le Malentendu; Sartre: Les Mains Sales), Waltham, Massachusetts (Blaisdell Publishing Company), 1954, 400p.
- RADINE, Serge, Anouilh, Lenormand, Salacrou. Trois dramaturges à la recherche de leur vérité, Genève (Edition des trois Collines), 1951, 141p.
- RAYMOND, Agnes, Giraudoux devant la victoire et la défaite, Paris (Nizet), 1963, 225p.
- REBATET, Lucien (pseud. of VINNEUIL, François), Les Décombres, Paris (Denoël), 1942, 670p.
- REBATET, Lucien (pseud. of VINNEUIL, François), Les tribus du cinéma et du théâtre, Paris (Nouvelles Editions Latines, Collection "Les Juifs en France", No. 4), 1941, 124p.
- RICHARD, Michel, L'Illustre Théâtre sous la botte, 1940-1943, Lyon (Editions La Hutte), 1943, 51p.
- RIVERS, Fernand, Cinquante ans chez les fous, Paris (Georges Girard), 1945, 306p.

- ROBINSON, G.R., Le théâtre français et la guerre (1940-1963), Thesis, Liverpool University, 1967.
- ROSENBERG, M.A., The French Theater during the occupation, 1940-44, Thesis presented for the degree of Ph.D. at Harvard University, 1965.
- SAINT ROBERT, Philippe de, Montherlant le séparé, Paris (Flammarion), 1969, 218p.
- SALACROU, Armand, "Un auteur français et son public", La Revue Internationale de Théâtre, Vol.1, 1947, pp. 48-50.
- SANDELION, Jeanne, Montherlant et les femmes, Paris (Plon), 1950, 260p.
- SARTRE, Jean-Paul, "Forgers of Myths. The Young Playwrights of France", Theater Arts, no.30, June 1946, pp.324-335.
- SÉE, Edmond, Le théâtre français contemporain, Paris (Armand Colin), 1950, 218p.
- SIMON, Pierre-Henri, L'homme en procès, Paris (Petite Bibliothèque Payot), 1965, 155p.
- SIMON, Pierre-Henri, Procès du héros, Paris (Editions du Seuil), 1950, 187p.
- SIMON, Pierre-Henri, Théâtre et Destin, Paris (Armand Colin), 1959, 224p.
- SIPRIOT, Pierre, Montherlant par lui-même, Paris (Editions du Seuil), 1953, 190p.
- SURER, Paul, Cinquante ans de théâtre, Paris (Société d'Édition d'Enseignement Supérieur), 1969, 464p.
- SURER, Paul, "Études sur le théâtre français contemporain, XII. Les animateurs de la scène de Jacques Copeau à Jean Vilar." L'Information littéraire, Sept.-Oct. 1962 and Sept.-Oct. 1963.
- TALMON-GROS, Walter, "Das Theater unter den Deutschen Besetzung", in Das Moderne Französische Theater, Munich (Willi Weisman Verlag), 1945, pp. 61-72.
- THIÉBAUT, Marcel, "Le théâtre à Paris pendant la guerre", Cornhill Magazine, no.964, April 1945, pp. 334-338.
- THIÉBAUT, Marcel, "Le théâtre en France de 1939 à 1946", La Revue Internationale de Théâtre, Vol.I, 1947, pp. 41-47.
- THODY, Philip, Albert Camus, 1913-60, London (Hamish Hamilton), 1961, 242p.



- THODY, Philip, Anouilh, London (Oliver & Boyd), 1968, 96p.
- THODY, Philip, Jean-Paul Sartre, London (Hamish Hamilton), 1960, 269p.
- TISSIER, André, "Tête d'Or" de Paul Claudel, Paris (Société d'Édition d'Enseignement Supérieur), 1968, 332p.
- TOUCHARD, Pierre-Aimé, "La Comédie-Française dans le mouvement théâtral contemporain", Europe, no.32, September 1948, pp. 2-20.
- TOUCHARD, Pierre-Aimé, "La Comédie-Française dans le mouvement théâtral contemporain", Symposium, Vol.III, no. 1, May 1949, pp. 35-51.
- TOUCHARD, Pierre-Aimé, "Coup d'oeil sur un demi-siècle de théâtre français", Europe, April-May 1962, pp. 3-10.
- TOUCHARD, Pierre-Aimé, "Essai d'explication de la Comédie-Française", Théâtre Populaire, no.9, Sept.-Oct. 1954, pp. 57-64.
- TOUCHARD, Pierre-Aimé, Grandes heures de théâtre à Paris, Paris (Librairie Académique Perrin), 1965, 476p.
- TOUCHARD, Pierre-Aimé, Histoire sentimentale de la Comédie-Française, Paris (Editions du Seuil), 1955, 116p.
- TOUCHARD, Pierre-Aimé, "Importance du théâtre en France", Revue des deux Mondes, Oct.-Dec. 1970, pp. 311-323.
- TOUCHARD, Pierre-Aimé, "Le musée vivant de la Comédie-Française à Versailles", Nouvelles Littéraires, 26.4.1962.
- TOUCHARD, Pierre-Aimé, "Les problèmes de la Comédie-Française", Conférenzia, no.8, August 1948, pp. 345-352.
- TOUCHARD, Pierre-Aimé, Six Années de Comédie-Française, Paris (Editions du Seuil), 1953, 253p.
- TOUCHARD, Pierre-Aimé, "Le théâtre et la liberté", Esprit, no. 123, June 1946, pp. 1014-1021.
- VALMY-BAYSSE, Jean, D'un palier de la Comédie-Française, Paris (Hachette), 1950, 256p.
- VALMY-BAYSSE, Jean, Naissance et Vie de la Comédie-Française, Paris (Librairie Floury), 1945, 543p.
- VAN TIEGHEM, Philippe, Les grands acteurs contemporains, 1900-1960, Paris (Presses Universitaires de France), 1960, 128p.
- VERDOT, Guy, "Dussane en pleine lumière", Les Nouvelles littéraires, 14.11.1963.
- VERMOREL, Claude, "Jeanne en son temps", La Revue des Lettres Modernes, nos. 71-73, 1962, pp. 3-10.



6. BIBLIOGRAPHIES

Bibliographies consulted.

CHEVALLEY, Sylvie, "Recherches théâtrales. Thèses de doctorat soutenues ou en préparation dans les Universités de France, 1944-1959", Recherches théâtrales 2, 1960, pp.99-108.

Dissertation Abstracts, "Abstracts of dissertations and monographs in microfilm", Ann Arbor, Michigan (University Microfilms), Vols.VI-XXXII, 1945-1972.

French VII (Modern Language Association of America), Bibliography of Critical and Bibliographical References, Vols. 1-22, 1949-1970, New York (French Institute).

JOHNSON, Albert E., "Doctoral projects in progress in the theatre arts", Educational Theatre Journal, Vol.XIII, no. 2, May 1961, pp. 151-161.

JOHNSON, Albert E., "Doctoral projects in progress in the theatre arts", Educational Theatre Journal, Vol.XIV, no. 2, May 1962, pp. 154-157.

JOHNSON, Albert E., "Doctoral projects in progress in the theatre arts", Educational Theatre Journal, Vol.XV, no.2 October 1963, pp. 255-258.

KLAPP, Otto, Bibliographie d'Histoire Littéraire Française, Vols. 1-9, 1956-1971, Frankfurt am Main (Vittorio Klostermann).

KNOWER, Franklin, "Graduate theses in theatre, 1959", Educational Theater Journal, Vol.XIII, no.2, May 1961, pp. 150-160.

KNOWER, Franklin, "Graduate theses in Theatre, 1960", Educational Theatre Journal, Vol.XIV, no.2, May 1962, pp.158-168.

KNOWER, Franklin, "Graduate Theses in Theatre", Educational Theater Journal, Vol.XV, May 1963, pp. 166-177.

MAURIN, M., "French literature since World War II, Criticism and research. 2: Le théâtre", Symposium XI, 1957, pp.8-15.

RANCOEUR, René, Bibliographie Littéraire, published by "Revue d'Histoire Littéraire de la France", Paris (A. Colin), 1949-1961.

RANCOEUR, René, Bibliographie de la littérature française moderne, published by La Société d'histoire littéraire de la France, Paris (A. Colin), 1962-1970.

SCHÉRER, Jacques, "Thèses de Sorbonne sur le théâtre français en 1954-1955", Revue d'Histoire du Théâtre III-IV, 1955, pp. 349-350.

SCHÉRER, Jacques, "Thèses sur le théâtre français", Revue d'Histoire du Théâtre, 12, 1960, pp. 38-39.

SCHWANBECK, Gisela, "Theses on theatre research, Federal German Republic 1955-1957", Theatre Research, Vol.I, no.1, March 1958, pp. 36-41.

VIRMAUX, A., "Les études théâtrales en Sorbonne", Cahiers Pédagogiques, no.51, December 1964, pp. 29-32.

Year's Work in Modern Language Studies, Vols.XI-XXXII (1940-1970),  
Modern Humanities Research Association.